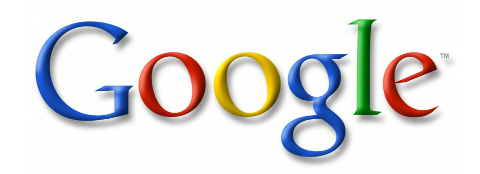
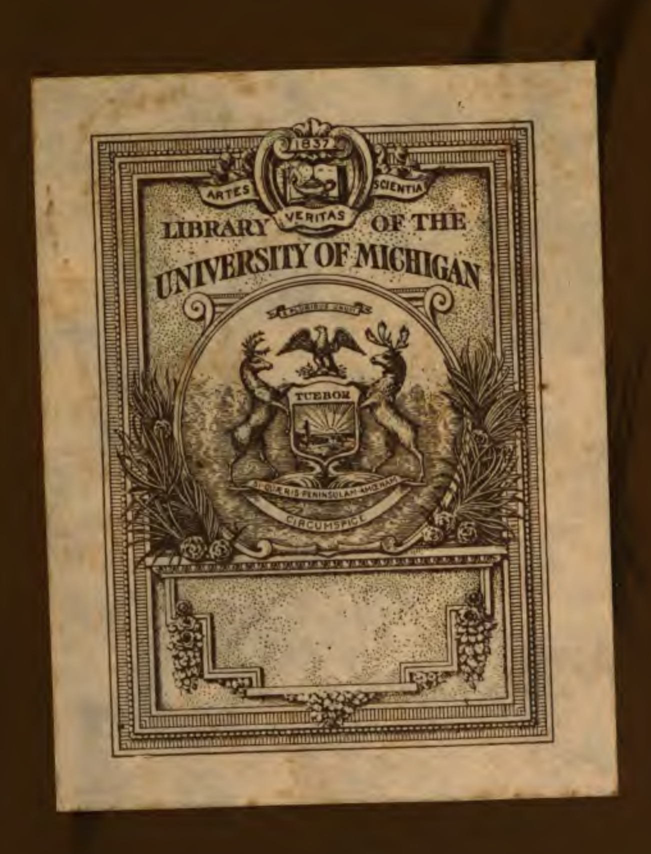



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Goethes Faust

Entstehungsgeschichte und Erklärung

von

J. Minor
o. ö. Professor an der Universität Wien

Zweiter Band

Der Erste Teil



Stuttgart 1901
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
G. m. b. H.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Inhaltsverzeichnis

des zweiten Bandes.



Einleitung.

---

1. Aeußere Entstehungsgeschichte.

Das Verdienst, Goethe nach zweimaliger Unterbrechung wieder zur Arbeit zurückgerufen und die Vollendung des Ersten Teiles bewirkt zu haben, gehört zu den größten unter den vielen, nicht genug gewürdigten, die Schiller sich in der klassischen Periode um Goethe erworben hat. Gleich nach der Verbindung mit Goethe, schon im November 1794, verriet er auch sein Interesse für den Faust, den er mit dem Torso des Herkules vergleicht, und er wünschte auch die noch ungedruckten Bruchstücke kennen zu lernen. Damals aber antwortete Goethe noch ausweichend: er könne nicht abschreiben, ohne auszuarbeiten, und dazu fühle er jetzt keinen Mut. Bald darauf (im Januar 1795) wünscht Schiller, offenbar weil Goethe zum Abschreiben nicht zu bewegen war, Scenen aus dem Faust zu *hören*; aber darauf blieb Goethe die Antwort ganz schuldig. Man erkennt deutlich seine Unlust, an die große Arbeit gemahnt zu werden. Durch die Frau von Kalb und bei einem seiner Besuche in Weimar muß Schiller dann von dem Faust mehr erfahren haben. Aber schwerlich würde uns der Brief, in dem er Humboldt davon ausführliche Nachricht gab, große Aufschlüsse geben, auch wenn er erhalten wäre; denn seine spätere Korrespondenz mit Goethe wird uns

zeigen, daß sich seine Kenntnis des Faust fast ganz auf das gedruckte Fragment stützte. Es können also nur allgemeine Mitteilungen über die Absicht und die Idee des Ganzen gewesen sein, die Humboldt den Ausruf entlockten: der Plan sei ungeheuer; schade, daß er eben deswegen nur Plan bleiben werde. Das allein können wir aus dieser Briefstelle schließen, daß der Plan, den Goethe noch in Italien entworfen hatte, auf ein Werk von weit größerem Umfang als das Fragment ging. Dem widerspricht es nicht, wenn Goethe später wieder davon redet, daß das Werk in einem ruhigen Monat wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachsen sollte oder daß es, wenn er noch vierzehn Tage in Jena bleiben könnte, ein ander Aussehen gewinnen sollte; denn dabei denkt er nur an die Ueberwindung der ersten Schwierigkeiten. Später berechnete Goethe die Arbeit auf neun Monate und Schiller den Umfang auf 20—30 Bogen, was natürlich, wie schon die große Spurweite zeigt, beiläufig zu verstehen ist, immerhin aber den Ausblick auf ein Werk von annähernd gleichem Umfang wie die heutige Dichtung eröffnet. . . . Wieder begann Schiller, der nicht locker ließ, heftiger an Goethe zu rütteln, dem er auch eine Kleinigkeit aus den noch ungedruckten Faustpapieren für die Horen zu entlocken trachtete. Und wirklich sagt Goethe, „wenn es möglich wäre“, etwas für die Horen zu. Aber an die Fortsetzung wollte er nicht heran: er verglich den Faust mit einem Pulver, das sich in einem Wasserglas gesetzt habe; so lange Schiller daran rüttle, scheine es sich wieder aufzulösen, sobald er wieder allein sei, setze es sich nach und nach zu Boden. Und der

Kriegslärm der Xenien machte gar bald auch Schiller stumm.

Erst durch die Balladendichtung wurde Goethe, nach seinem eigenen Bekenntnis, wieder auf diesen „Dunst- und Nebelweg" zurückgeführt. Im „Schatzgräber", in der „Braut von Korinth", im „Zauberlehrling" hatte er nacheinander in der nordischen Balladenform Stoffe behandelt, die zu seinen gleichzeitigen antikisierenden Dichtungen in demselben Gegensatz standen, wie die „Hexenküche" zu dem „Tasso". Ein paar Wochen später nahm er nach fast achtjähriger Unterbrechung die Arbeit wieder auf. Und gerade, wie er einstmals in Italien das Paket, das den Faust gefangen hielt, erst in dem Augenblick geöffnet hatte, als die Abreise aus Italien vor der Thüre stand, so nahm er ihn auch jetzt wieder in der Unruhe vor, in die er durch die beabsichtigte Reise nach Italien versetzt wurde. Aus dem armseligen Grunde: um nur überhaupt etwas zu thun; denn da die verschiedenen Teile in Absicht auf die Stimmung verschieden behandelt werden könnten, hoffte er so in einzelnen Momenten daran arbeiten und auch in der zerstreuten Stimmung des Aufbruchs etwas leisten zu können. Er nahm (um den 22. Juni 1797) den Plan vor, den er in Italien entworfen hatte und „der eigentlich nur eine Idee" war; er glaubte über diese Idee und ihre Darstellung mit sich selbst ziemlich einig zu sein und entwarf „in der Geschwindigkeit" ein „ausführlicheres Schema", als in Italien. Er dichtete am 24. Juni, einem tiefen inneren Drange folgend, die „Zueignung" und soll auch den „Prolog" um diese Zeit geschrieben haben, wobei man eher als an den

„Prolog im Himmel“ an das „Vorspiel auf dem Theater“ denken möchte, in dem Goethe, demselben subjektiven Drange folgend, ebenso das Verhältnis des Autors zum Theaterpublikum wie in der „Zueignung“ sein jetziges Verhältnis zum Lesepublikum ausspricht. Eine Woche später (am 1. Juli) aber hatten die „südlichen Reminiscenzen“, d. h. die Erinnerungen an Italien, die durch den Besuch des Archäologen Hirt in dem Dichter erregt wurden, wieder die Oberhand. Faust wurde der „deutlichen Baukunst“ zuliebe zurückgelegt und blieb liegen, bis Goethe, den die politischen Ereignisse zwangen, seinen Weg, anstatt nach Italien, in die Schweiz zu nehmen, wieder nach Weimar zurückkehrte. In dieser letzten Juniwoche war der Faust nur „in Absicht auf Schema und Uebersicht recht vorgeschoben“, „das Ganze als Schema und Uebersicht umständlich durchgeführt“. Und daß das „in der Geschwindigkeit“ möglich war, läßt uns wohl erkennen, daß der neue Plan auf Grund des italienischen entworfen war. Von der größten Wichtigkeit aber ist es, daß Goethe jetzt von vornherein „das Ganze“ so scharf ins Auge faßte.

Es ist notwendig, daß wir uns für diese Periode auch die mechanische Arbeitsweise Goethes vergegenwärtigen. Als er den Faust nach der Rückkehr aus Italien fragmentarisch redigierte, hatte er die für das Fragment bestimmten Teile aus dem ganz vergilbten und vergriffenen, mürben und an den Rändern zerstoßenen Urkodex herausgenommen und die Aenderungen, zum Teile wenigstens, in der Urhandschrift selbst angebracht; dieses „wunderliche Konzept“ oder (wie er ein anderes Mal sagt) dieses „höchst konfuse Manuskript“ ließ er

dann durch den Registrator bei dem herzoglichen geheimen Konsilium, Mittelsdorf, abschreiben (Pniower 37. 64) und diese Abschrift in Druck gehen. Die Urhandschriften der im Fragment gedruckten Scenen aber behielt er zurück und legte sie in abgesonderten Massen zu den noch ungedruckten Partien; das Ganze wurde in Ein Paket geschnürt, das also nur eigenhändige Handschriften (H + H) in selbständigen, nicht gehefteten Lagen und auch auf losen Blättern enthielt. Als er nun in der letzten Juniwoche 1797 das Paket wieder aufschnürte, war es sein Erstes, die beiden Partien nach dem Zusammenhang, auf Grund des „Schema" oder der „Uebersicht", zusammenzustellen. Er löste also die, die gedruckten Scenen enthaltenden Handschriften wieder auf; reihte die Lagen und Blätter, welche noch Ungedrucktes, Fertiges oder bloß Erfundenes, enthielten, jedes an seiner Stelle ein; und disponierte so das Ganze in große Massen. Nun konnte er nach Lust und Laune die Lagen, welche in der Erfindung fertige, aber erst halb bearbeitete, also die am leichtesten zu vollendenden Massen enthielten, herausnehmen und, wenn sie fertig waren, wieder an Ort und Stelle hineinlegen. Das wollte er so lange fortsetzen, bis der Kreis sich selbst erschöpfte; d. h. wenn er das Fertige eingereiht hat, beginnt er wieder von vorn, Unfertiges herauszunehmen und nach der Erledigung einzureihen, bis er endlich von vorn bis hinten nichts Unfertiges mehr findet. Genau dasselbe Verfahren hat Goethe auch beim Zweiten Teil beobachtet: auch hier schob er Gedrucktes (dieses in Abschrift) und Ungedrucktes ineinander; füllte die Lücken aus, welche die historische oder ästhetische Stetigkeit unterbrachen;

und setzte das so lange fort, bis er (mit Horaz) ausrufen konnte: „Schließet den Wäss'rungskanal, genugsam tranken die Wiesen“ (Pniower 272 f.). Er überließ es hier also zuletzt doch dem Leser, die noch vorhandenen Uebergänge zu supplieren; ließ das Manuskript heften und versiegelte es, um nicht in die Versuchung zu fallen, hier und da weiter auszuführen. Ebenso ließ er auch vom Ersten Teil, ehe er in die Schweiz reiste, die gedruckten Partien des Urkodex wieder abschreiben (natürlich nach dem Druck) und zwar auch in gesonderten Lagen, „da dann das Neue desto besser mit dem Alten zusammenwachsen kann“. Jetzt enthielt also das Manuskript die im Fragment gedruckten Partien nicht mehr in Goethes eigener Handschrift (H), sondern in der Reinschrift (R) von der Hand des Schreibers (H + R). Aber ein Jahr später, im Mai 1798, ging Goethe noch weiter: er ließ „das alte, noch vorrätige Manuskript“, d. h. was von dem alten Manuskript, nachdem die gedruckten Teile schon abgeschrieben waren, noch vorhanden war, ebenfalls abschreiben, und zwar wieder in abgesonderten Lagen; er numerierte und ordnete die einzelnen Teile nach dem Schema und konnte nun jeden Augenblick die Stimmung nutzen, um einzelne Teile weiter auszuführen und das Ganze früher oder später zusammenzustellen (Pniower 64 f.). Damit war also das Urmanuskript, bis auf lose Blätter und Skizzen, die Goethe wohl kaum abschreiben ließ, entbehrlich gemacht; es haben sich nur wenige Reste davon erhalten, und Goethe hat es wohl auch bald darauf vernichtet, denn das Zurückgreifen auf seine Lesarten in der zweiten Cottaschen Ausgabe beruht wie die Citate aus dem Urfaust auf

seinem treuen Gedächtnis. Jetzt bestand also das Manuskript in der Hauptsache nur mehr aus Reinschriften (R + R), die von dem Schreiber Geist herrühren und in Fragmenten noch erhalten sind. (W. A. XIV, 253 f., XXXIX, 441. Urfaust S. X f. Euph. 3, 475 f. Witkowski, Walpurgisnacht 86 f.) Diese ganze schematisierende und rubrizierende Thätigkeit war Goethe bekanntlich seit der Zeit der dritten Schweizerreise geläufig.

So kam es, daß Goethe, als er nach der Rückkehr aus der Schweiz, von Schiller gedrängt, wieder an den Faust ging, um ihn los zu werden, bald da, bald dort, bald hinten und bald vorn Hand an die Arbeit legen konnte. So bestimmte er Ende Dezember 1797 „Oberons und Titanias goldene Hochzeit", welche er schon Anfangs (5.) Juli als eine Art Fortsetzung der Xenien für den Schillerischen Musenalmanach gedichtet hatte und welche die Zeit über um das Doppelte an Versen gewachsen war, jetzt für den Faust, mit dem sie doch nur in sehr losem Zusammenhang steht; daraus ergibt sich aber weiter, daß die Brockenscene damals schon zum Plane der Dichtung gehörte und daß Goethe nicht bloß das Zauberwesen der „Hexenküche", sondern auch die dort zuerst souverän auftretende Satire im Faust fortleben lassen wollte. Zu neuer Arbeit kam Goethe, nachdem er schon im Februar des folgenden Jahres 1798 ernsthafter an ihn gedacht hatte, erst im April, wo er zwar auch nur wenig an ihm thun konnte, die Dichtung aber doch alle Tage (vom 9. bis 21. April) um ein Dutzend Verse vorrückte. Das ging aber dem Dichter doch zu langsam, und um sie schneller zu fördern, entschloß er

sich, „auf Cellinische Weise ein Schock zinnerner Teller und eine Portion hartes trocknes Holz daran zu wenden, um den alten geronnenen Stoff wieder ins Schmelzen zu bringen". Dieses Goethe auch später noch geläufige Bild ist von dem Guß des Perseus in der Selbstbiographie des Cellini hergenommen (in Goethes Uebersetzung Weim. Ausg. 44, 212; vgl. Göttinger Gel. Anz. 1900, Nr. 3, S. 240 f.) und bedeutet nichts anderes als etwas, was stark brennt und leicht schmilzt, an eine große Masse wenden, die schwer schmilzt, um durch die leicht geschmolzene kleinere Masse auch die große Masse in Fluß zu bringen. Unbildlich gesprochen: eine kleine, der augenblicklichen Stimmung entsprechende Arbeit fertig machen, um dadurch die Stimmung zu der folgenden schwierigeren zu vermehren; und so drückt Goethe auch denselben Gedanken unbildlich in einem Briefe an Schillers Gattin aus (Pniower 62 f.). Mit einer solchen Arbeit finden wir ihn denn auch bald darauf (am 5. Mai) beschäftigt, indem er bemüht ist, die Prosascenen des Urfaust in Reime zu bringen, was freilich nur mit der Kerkerscene gelungen ist. Denn einige Tage später ließ er die Arbeit, die im Jahr 1798 zwar ziemlich vorgerückt war, die Zeit der Reife aber noch immer nicht voraussehen ließ, wiederum liegen. Der geronnene Stoff wollte trotz der zinnernen Teller nicht ins Schmelzen kommen.

Als aber auch im nächsten Jahre (1799), wo Goethe ihn am 18. und 19. September vornahm, nur „weniges am Faust" geschah, griff Schiller, der immer hinter Goethe her war, im folgenden (1800) zu einem energischen Mittel. Schon seit zwei Jahren hatte er Cotta

für den Verlag des Faust zu interessieren gesucht und Goethe davon Nachricht gegeben, der ja zeitlebens für geschäftliche Vorteile nicht unempfindlich war. Wie in der Jugend (oben Band I, S. 8 f.), so schlug er auch jetzt den buchhändlerischen Wert seines Faust sehr hoch an; und was dem Werk sonst in den Augen des klassicistischen Goethe zum Anstoß gereichte, das rechnete er ihm als kundiger Geschäftsmann jetzt umgekehrt zum Vorteil an, indem er sagte, daß es „seiner nordischen Natur nach auch ein ungeheures nordisches Publikum finden" müsse. Auch Schiller schlug später vor, die allgemeine Gespanntheit des Publikums auf den Faust auszunutzen und eine Auflage von 6000—8000 Exemplaren zu drucken. Als nun Schiller im Frühjahr 1800 fürchten mußte, daß Goethe die so weit vorgeschrittene Arbeit ganz werde liegen lassen, suchte er ihn von außen durch „lockende Offerten" zur Vollendung zu bewegen. Und wirklich waren die „glänzenden Anerbietungen", die ihm Cotta auf Schillers Anraten in einem verlorenen Briefe gemacht hat*), die Veranlassung, daß er das Werk am 11. April

*) Zu den erwähnten Verhandlungen mit Cotta teilt mir Dr. Otto Rommel aus dem Archiv der Cotta'schen Buchhandlung das Folgende mit:

„Unter den im Cotta'schen Archiv verwahrten abschriftlichen Briefen Cottas an Goethe findet sich der mit den ‚glänzenden Anerbietungen' für das Faustmanuskript nicht. Er scheint wirklich verloren zu sein. Geschrieben wurde er vermutlich am 4. April 1800 und bot als ‚Grundhonorar' für Faust, nach günstiger Aufnahme zu erweitern, 4000 fl. (Vollmer, Schiller-Cotta, S. 376).

Cotta rechnete damals fest auf die baldige Fertigstellung des Manuskriptes. Am 27. September 1800 drückt er (abschriftlich im Archiv) an Goethe den Wunsch aus, daß die Zeichnungen zu

wieder vornahm und durchdachte und in diesem Jahre mehr als je bei der Stange blieb. Im April arbeitete er vierzehn Tage (vom 11. bis 24.) fast ohne Unterbrechung an ihm; im Mai (am 22. „einiges an Faust") und im Juni zwar bloß sporadisch, aber in den Monaten August, September und November zieht er sich immer wieder in die Werkstatt nach Jena zurück, um den Faust zu fördern. Und wie noch nie ist er dieses Mal voll guter Hoffnung, den Faust zu beenden, den er im Verein mit der Farbenlehre als „lästige Gespenster" bezeichnet, die er los werden will. Aber sehr bald sieht er ein, daß der Faust den Gegenständen gleicht, die sich immer weiter zu entfernen scheinen, je näher man vorrückt, und daß eine erfreuliche Vollendung nicht so bald zu hoffen sei. Denn der voraussichtliche Umfang der Dichtung war nun auf mehr als zwei Alphabete, also auf etwa fünfzig Bogen, angewachsen und Goethe schon im März 1800 zur Verteilung des Inhalts auf zwei Bände entschlossen, mit der wiederum die Zerlegung der Dichtung in zwei Teile in Zusammenhang steht; auch diese ist nach einem Briefe Schillers vom

---

Kupferstichen für Faust, wovon Goethe einmal gesprochen, bald kommen möchten, weil gute Stecher langsam arbeiten. Am 17. Oktober 1800 schreibt er (ebenso) an Goethe: ‚Mit Faust werden Hochdieselben bald so weit sein, daß man für den Druck des ersten Teils sorgen könnte: würden Sie daher nicht erlauben, daß eine vorläufige Anzeige davon bekannt gemacht werden dürfte?‘

Ueber die von Cotta an Goethe gezahlten Honorare hat Vollmer (a. a. O. S. 691 ff.) aus dem Cotta'schen Archiv Mitteilungen gemacht. Der Preis für Faust war in den ‚Werken‘ inbegriffen; ein besonderes Honorar für denselben wurde anscheinend nicht bezahlt."

13. September 1800 bereits beschlossene Sache. Im übrigen sehen wir Goethe in diesem Jahre zwar bald hier und bald da arbeiten, aber den Kreislauf von vorn nach hinten doch im ganzen einhalten. Am 16. April beschwört er den Teufel, der sich gar wunderlich gebärdet. Am 1. August löst er einen kleinen Knoten im Faust, worunter wohl die Valentinscene zu verstehen ist, die auf der Handschrift, freilich nicht von Goethes Hand, die Jahreszahl 1800 trägt. Am 12. September war bereits Helena aufgetreten; und ihr Monolog, den Goethe ihm eine Woche später vorlas, entließ Schiller bei einem Besuche in Jena mit einem großen und vornehmen Eindruck. Am 23. September war die Helenadichtung (W. A. XV, 2, 72 ff.), die schon zum Zweiten Teile gehören sollte, wieder etwas vorgerückt und die Hauptmomente des Planes, den Goethe also jetzt erst im einzelnen festsetzte, in Ordnung. Die Helena erschien ihm jetzt als der Gipfel, von dem aus erst die rechte Aussicht über das Ganze der Faustdichtung sich zeigen werde; sie beschäftigt ihn noch im November gelegentlich, wo er (am 21.) „einige gute Motive“ fand. Inzwischen hatte er aber (am 5. November), vielleicht nach früheren Ansätzen, die Walpurgisnacht vorgenommen, die sich stofflich mit der ein Jahr früher gedichteten Ballade „Die erste Walpurgisnacht“ (30. Juni 1799) berührte. Und es zeugt von dem Pflichtbewußtsein und der Beharrlichkeit, mit der Goethe damals gegen seine Gewohnheit bei dem Faust aushielt, daß er sogleich nach der Genesung von der schweren Krankheit, die ihn im folgenden Januar (1801) überfiel, die Arbeit zwar nur langsam und mit schwachen Fortschritten, aber doch ohne

Stillstand fortsetzte und zuerst dort Hand anlegte, wo sie vor der Krankheit unterbrochen worden war, d. h. bei der Walpurgisnacht (8. und 9. Februar). Bis in den April rückt er so sachte fort, den Kreislauf nun wieder wie vor einem Jahre von vorn beginnend, nämlich bei der großen Lücke, welche der Faust noch immer zwischen der Scene mit Wagner und dem Entschluß zur Weltfahrt aufwies. Der Monolog nach der Wagnerscene mit dem frohen Ausruf: „Die Erde hat mich wieder!"; die Scene vor dem Thore mit ihrem herrlichen Naturgenuß, den schönen Regungen der Menschenliebe und dem derben Anklammern an die Welt; und vielleicht auch noch der milde Friede, der über Fausts Heimkehr vom Spaziergange schwebt, könnten leicht die Stimmung des dem Tod entgangenen, zur Lebensfreude wiedergekehrten Dichters abspiegeln. Wirklich hoffte Goethe Anfangs April, daß in der großen Lücke bald nur mehr der damals noch beabsichtigte Disputationsaktus fehlen sollte, den er als „ein eigenes Werk" betrachtet, offenbar weil für ihn nichts vorgearbeitet war und den er deshalb auch (nach Cellinischer Weise) vorläufig zurücklegt. Schiller unterschätzt den Umfang dessen, was Goethe in dieser Periode fertig gebracht hatte, wenn er meint, es mache kaum so viel aus als das gedruckte Fragment, das er auf ein Viertel des ganzen Werkes berechnet, so daß nach dem damaligen Plan ungefähr die Hälfte fertig gewesen wäre. Denn da Goethe später kaum mehr zu anhaltender Arbeit gekommen ist, muß damals der Inhalt des Ersten Teiles so ziemlich fertig gewesen sein, der mit 4612 Versen mehr als das Doppelte des Fragmentes (2137 Verse) ausmacht; die nicht unbeträchtlichen Partien,

die vom Zweiten Teile fertig waren, gar nicht gerechnet. Schon im Dezember des Jahres 1801 war die Vollendung oder auch nur die Beendigung des Faust in ganz unbestimmte Ferne gerückt, und im folgenden Frühjahr verzweifelte selbst Schiller daran, daß er jemals fertig werden würde. Im September 1802 hat ihn Goethe dann noch Humboldts bei ihrem Besuch in Weimar vorgelesen. Dann teilte er das Schicksal aller größeren poetischen Arbeiten Goethes: er blieb liegen. Schiller sollte seine Vollendung nicht mehr erleben.

In der That spiegelt die Entstehungsgeschichte des Faust in dieser Periode nur Goethes ganze damalige Lage wieder. Seine dichterische Thätigkeit stockte seit dem Jahre 1798 immer mehr. Wie den Faust, so hat er damals der Reihe nach andere Arbeiten aufgenommen und wieder fallen gelassen. So beginnt er die Achilleis mit großen Hoffnungen und stellt die Arbeit nach dem ersten Gesange ein; so wurden die Weissagungen des Bakis mit den größten Intentionen angefangen und dann sehr kleinlaut abgebrochen; so wird mit hoher Symbolik der Plan für ein dreiteiliges Trauerspiel entworfen, aber es bleibt bei der „Natürlichen Tochter". Und die epischen Pläne, Tell und die Jagd, sowie das große Lehrgedicht oder Naturgedicht sind gar nicht über den Gedanken oder den Entwurf hinausgekommen. Wir werden den inneren Grund dieser befremdenden Erscheinung noch ausfindig zu machen trachten. Hier genügt uns die Thatsache, daß Goethe wie über seine Arbeit an dem Faust, auch sonst über seine „Unthätigkeit" klagt. Schon am 16. Mai 1798 schreibt er an Schiller: „Es wird nun bald ein Jahr, daß ich nichts

gethan habe, und das kommt mir gar wunderlich vor." Und doch muß ihm wieder ein Jahr später Schiller ins Gewissen reden (5. März 1799): „Es hat mich diesen Winter oft geschmerzt, Sie nicht so heiter und mutvoll zu finden als sonst; und eben darum hätte ich mir selbst etwas mehr Geistesfreiheit gewünscht, um Ihnen mehr sein zu können. Die Natur hat Sie einmal dazu bestimmt, hervorzubringen; jeder andere Zustand, wenn er eine Zeitlang anhält, streitet mit Ihrem Wesen. Eine so lange Pause, als Sie diesmal in der Poesie gemacht haben, darf nicht mehr vorkommen, und Sie müssen darin ein Machtwort aussprechen und ernstlich wollen." Aber es half nichts, und noch vier Jahre später schrieb Schiller (am 17. Februar) an Humboldt: „Es ist zu beklagen, daß Goethe sein Hinschlendern so überhand nehmen läßt, und weil er abwechselnd alles treibt, sich auf nichts energisch konzentriert. Er ist jetzt ordentlich zu einem Mönch geworden und lebt in einer bloßen Beschaulichkeit, die zwar keine abgezogene ist, aber doch nicht nach außen produktiv wirkt. Seit einem Vierteljahr hat er, ohne krank zu sein, nicht das Haus, ja nicht einmal die Stube verlassen. Von dem, was er treibt, wird er Ihnen selbst Nachricht gegeben haben. Wenn Goethe noch einen Glauben an die Möglichkeit von etwas Gutem und eine Konsequenz in seinem Thun hätte, so könnte hier in Weimar noch manches realisiert werden, in der Kunst überhaupt und besonders in der dramatischen. Es entstünde doch etwas, und die unselige Stockung würde sich geben."

Wiederum war es, wie in der italienischen Zeit, ein äußerer Anstoß, der Goethe endlich doch zum vorläufigen

Abschluß zwang: die Gesamtausgabe seiner Werke, die bei Cotta erscheinen sollte. Wiederum konnte der Verleger den Faust nur als Fragment, aber „um die Hälfte (das sollte wohl heißen: auf das Doppelte) vermehrt" versprechen; die Vollendung der ganzen Dichtung war also jetzt von vornherein wieder aufgegeben. Am 21. März 1806 begann Goethe, unterstützt von Riemer, die eilige Revision des Manuskriptes, welche besonders an der letzten Scene, an der Valentinscene und an der Walpurgisnacht zu thun fand. Gerade einen Monat später beendigte er die Arbeit, und nachdem am 22. und 25. April das letzte „Arrangement" für den Druck vorgenommen worden war, nahm Cotta das Manuskript mit in den Druck, der sich infolge der Kriegsläufte bis nach Ostern 1808 hinauszog. Der Faust liegt in dem achten Band dieser ersten Cottaschen Ausgabe und in gleichzeitigen Einzeldrucken in der Gestalt vor, welche der Erste Teil, eine einzige Variante (4335—42) ausgenommen, immer behalten hat. Er führt zwar den Titel „Faust. Eine Tragödie"; aber dieser Titel sollte nur andeuten, daß sich die Zueignung, das Vorspiel und der Prolog auf die ganze Dichtung beziehen, denn hinter dem Prolog findet sich ein neues Titelblatt, welches lautet: „Der Tragödie erster Teil." Die Fortsetzung in einem zweiten Teil wurde damit den Lesern bestimmt in Aussicht gestellt. Und das war kein bloßer Vorwand, sondern ein fester Vorsatz; denn noch ehe der Erste Teil in allen Händen war, hat sich Goethe (am 13. Mai 1808) mit Riemer über den Zweiten Teil besprochen.

Der Erfolg des Faust in dieser neuen Gestalt wurde

in der Oeffentlichkeit durch zwei Umstände beeinträchtigt. Erstens dadurch, daß man den Faust als Fragment schon kannte und nun doch wieder bloß als Fragment erhielt. Und zweitens durch die Nachwirkungen des Jahres 1806, die sich jetzt erst auf die Litteratur und den Buchhandel fühlbar machten und durch keine trostvolleren Aussichten auf die Zukunft aufgewogen wurden. Dazu kam noch, daß die Gesamtausgabe aller Werke Goethes in den Besprechungen der zeitgenössischen Journale mehr Raum und Interesse in Anspruch nahm, als der Faust, der für den Gewohnheitsrezensenten eben doch bloß als Teil eines größeren Ganzen in Betracht kam. Am deutlichsten erkannte das bei Cotta erscheinende Morgenblatt (Braun III, 158 f.) die Bedeutung des Faust, dem es nicht bloß als Teil der Gesamtausgabe, sondern in einem Nachtrag auch im besonderen gerecht zu werden bemüht ist. Der grimme Gegner der Romantik verkennt nicht den romantischen Charakter des Werkes, findet aber in ihm ohne Einschränkung den bedeutendsten Ausdruck des universellen Goethischen Genius und ein bewunderungswürdiges Werk. Bertuchs Magazin des Luxus und der Moden dagegen (a. a. O. 168 f.) betrachtet Faust nur als Teil des Goethischen Lebenswerkes, das reich wie die Natur in der Ausgabe vorliege. Und daß die Erbin der Leipziger Bibliothek und ihres französierenden Geschmackes (a. a. O. 217 ff.) den Stoff des Faust widersinnig, das Bild von den Brüsten der Natur geschmacklos, die Fortsetzung des ersten Monologes langweilig findet, daß sie in Faust wie in Clavigo, Egmont und Karl (!) Meister nur Menschen mit Löschpapierseelen, d. h. ohne Charakter, erblickt, wird

uns weniger wundern, als daß sie in dem ganzen Werk dennoch das Höchste, wenn auch mitunter Bizarrste sieht, was der Genius der deutschen Dichtung hervorgebracht habe, und daß ihr die Kerkerscene das Bekenntnis entlockt, selbst Shakespeares Genius habe nichts Rührenderes hervorgebracht. Auch Jean Paul nannte den Faust einen Shakespeare Posthumus (Loeper I, S. XX); man gab also dem Dichter des Faust wiederum wie einst dem Dichter des Götz von Berlichingen den Ehrentitel eines deutschen Shakespeare. Noch deutlicher aber wird aus den privaten Urteilen, daß von den neuen Partien doch am stärksten die Scene wirkte, welche dem Geschmack der romantischen Zeit am meisten entsprach: die Brockenscene. Zelter, Knebel und Wieland, sie alle werfen sich gleich auf diese Scene. Wieland nennt dieses „exzentrisch-geniale Geniewerk" die „einzige Tragödie", eine „barock-genialische Tragödie, wie noch keine war und keine jemals sein wird". Ein bekanntes Schlagwort Friedrich Schlegels über den Wilhelm Meister variierend, nennt er den Faust die Tendenz nicht nur des verwichenen Jahrhunderts, sondern aller zwischen Aeschylus und Aristophanes und uns verflossenen Jahrhunderte. Daß die älteren Romantiker, die dem Fragment einstmals mit solcher Sicherheit seine Stellung unter den Werken Goethes angewiesen hatten, nach dem Erscheinen des Ersten Teiles verstummten, ist in ihrem unstäten Wanderleben begründet. In den Heidelberger Jahrbüchern, wo Friedrich Schlegel über die vier ersten Bände der Cottaschen Ausgabe so schön gesprochen hat, habe ich, soweit sie mir zugänglich sind, eine Anzeige der Fortsetzung vergeblich gesucht. Aber die Einsiedlerzeitung

der jüngeren Romantiker hat sich den gegen den Prokto-phantasmisten geführten Hieb nicht entgehen lassen und ihn mit einer charakteristischen Variante (4161 „spukt der Schlegel“, anstatt „spukt's in Tegel“) im Kampf gegen die alte Aufklärung verwendet.

2. Die klassische und die romantische Faustdichtung.

Die äußere Entstehungsgeschichte hat uns gelehrt, daß Goethe in dieser Periode von vornherein das Ganze scharf ins Auge faßte, wenn auch zunächst nur aus dem Grunde, um sich dann nach Lust und nach Laune frei im einzelnen ergehen zu können. Mit einem ausführlichen Schema, einer umständlichen Uebersicht hat er die Arbeit begonnen und sich sogleich bei ihrem Beginne an Schiller gewendet, von dem er die Anforderungen, die man an das Ganze machen würde, zu hören wünschte. Schiller war es ja auch, der ihn soeben beim Abschlusse des Wilhelm Meister davor bewahrt hatte, Stückwerk anstatt des Ganzen zu geben; er sollte ihm nun auch beim Faust als ein wahrer Prophet seine eigenen Träume erzählen und deuten. Darauf geht Schiller freudig ein (Briefe vom 23. und 26. Juni 1797) und will zunächst versuchen, Goethes Faden wieder aufzufinden; oder, wenn ihm das nicht gelinge, so will er sich einbilden, als ob er die Fragmente vom Faust zufällig gefunden hätte und nach seinen eigenen Intentionen ausführen sollte. Dabei zeigt sich doch, daß Schiller von Goethes Absichten damals noch recht wenig wußte; er hält sich

ganz an das Fragment, das er zu diesem Zweck noch einmal liest und bei dessen Lektüre ihm vor der Auflösung ordentlich schwindelt: „Dies ist indes sehr natürlich, denn die Sache beruht auf einer Anschauung, und so lange man die nicht hat, muß ein selbst nicht so reicher Stoff den Verstand in Verlegenheit setzen.“ Trotz Goethes Mitteilungen hat also Schiller die „Anschauung“ nicht; besser scheint ihm die „Idee“ bekannt zu sein, denn er fährt fort: Faust scheine ihm seiner Anlage nach eine Totalität der Materie zu fordern, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen solle. So gehöre es sich seines Bedünkens, daß Faust ins handelnde Leben geführt werde; dieses Motiv, das in der Sage, wo Faust am Hofe doch nur leere Possen spielt, keine Entsprechung findet, ist also zweifellos von Schiller angeregt worden, der es freilich nur aus dem Wilhelm Meister in den Faust übertragen hat. Aber, fährt er fort, welches Stück Goethe auch aus der Masse (des handelnden Lebens) wähle, immer werde es seiner Natur nach eine zu große Umständlichkeit und Breite fordern. Mit dem Scharfblicke des genialen Kompositeurs und als echter Prophet hat Schiller hier vorausgesagt, wie es dann wirklich gekommen ist, und die Furcht ausgesprochen, daß sich für eine so hoch aufquellende Masse kein poetischer Reif, der sie zusammenhält, werde finden lassen. Und auch später noch erscheint dem Dichter des Wallenstein stets das Unbegrenzbare des Stoffes als die größte Schwierigkeit. Immer aber behält er, wie seiner Zeit beim Wilhelm Meister, die Vollendung des Ganzen als Ziel im Auge und bestärkt den Freund durch seine Zuversicht: wenn Goethe jetzt wirklich an den Faust

gehe, zweifle er nicht an seiner völligen Ausführung, oder: wenn er nur ernstlich wolle, werde er das Gedicht auch endigen.

Nicht ganz so bestimmt dachte Goethe. Ihn lockte es gerade, daß die einzelnen Teile des Gedichtes in Absicht auf die Stimmung verschieden behandelt werden könnten, und er war schon zufrieden, wenn sie sich nur dem Geist und dem Ton des Ganzen subordinierten. Ihm lag die Sorge um den poetischen Reif, der das Ganze zusammenhält, nicht so schwer auf dem Herzen: er wollte lieber dafür sorgen, daß die einzelnen Teile anmutig und unterhaltend seien und etwas denken lassen. Bei dem Ganzen, das doch immer ein Fragment bleiben werde (d. h. wohl beendigt, aber nicht vollendet werden könnte, Pniower 85), nahm er die neue, auf den Homerischen Forschungen des Philologen F. A. Wolf von den Brüdern Schlegel und von Goethe und Schiller selber begründete Theorie, wonach die Schönheit des epischen Gedichtes nicht in dem Ganzen der Komposition, sondern in der selbständigen Durchbildung der Teile zu suchen sei, auch für sein Drama in Anspruch. Das hat ihn aber doch nicht gehindert, praktisch nach Schillers Mahnungen zu verfahren; denn was waren die Zueignung, das Vorspiel auf dem Theater, der Prolog im Himmel anderes, als ein Rahmen um das Buch (Zueignung und Abschied), ein Rahmen um das Stück (Vorspiel auf dem Theater und Epilog) oder ein poetischer Reif, der das Ende an den Anfang knüpfte und so die ganze Dichtung zusammenhielt (Prolog im Himmel)?

Das Zweite, was Schiller sogleich in seinem ersten Briefe (22. Juni 1797) kräftig betonte, war die Forde-

rung einer symbolischen Bedeutsamkeit, die „nicht ganz abzuweisen“ sei. Er, der Kantianer, sah im Faust nur die „Duplicität der menschlichen Natur“ überhaupt und das verunglückte Bestreben, das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen, wobei er sich offenbar auf den gewaltigen Ausdruck des Titanismus in der Scene vor der Weltfahrt stützt (A 1770—5: „und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist“ u. s. w.). Gerade weil die Fabel ins Formlose und Grelle gehe (d. h. nach klassischen Anschauungen albern war), wolle man nicht bei dem Gegenstand selbst stille stehen, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden. Die Anforderungen seien also nicht bloß poetische, sondern auch philosophische; die Natur des Gegenstandes lege dem Dichter eine philosophische Behandlung geradezu auf, und die Einbildungskraft werde sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen ... Man darf nicht übersehen, daß Schiller, der so spricht, damals noch nicht den Wallenstein hinter sich hatte, daß er kaum ein Jahr aus seiner philosophischen Periode heraus war und den Uebergang zur objektiven Dichtung unter Goethes Einfluß noch nicht gemacht hatte. Seine Neugierde, wie sich die Volksfabel dem philosophischen Teil des Ganzen anschmiegen werde, war groß. Und Goethe setzt dem gar keinen Widerstand entgegen. Er antwortet sogleich auf den ersten Brief: sie würden wohl in der Ansicht dieses Werkes nicht variieren, Schiller treffe mit seinen eigenen Vorsätzen und Plänen recht gut zusammen. Ja, er stimmt Schiller deutlich zu, wenn er von dem Faust sogleich als einer „Symbol-, Ideen- und Nebelwelt“ redet, also auch seinerseits zwischen der Fabel und ihrer

symbolischen und philosophischen Bedeutung unterscheidet und beide doch für voneinander untrennbar hält. Um diese Zeit hat Goethe gewiß auch den Prolog gedichtet, wo er so ganz auf Schillers Ideen eingeht. Hier erscheint ihm Faust nicht mehr aus dem Gesichtspunkt eines Uebermenschen, sondern als der Mensch, als Symbol des strebenden Menschen, als ein „guter Mensch in seinem dunklen Drange", als Typus des Menschen. Und wir werden sehen, daß diese Auffassung in den Partien aus unserer Zeit auf Schritt und Tritt wiederkehrt.

Wir stehen hier an einem Wendepunkte nicht allein der Faustdichtung, sondern der Goethischen Dichtung überhaupt, ja seiner ganzen Weltanschauung. Und man darf nur nicht glauben, daß sich ein solcher, das Tiefste und Innerste umwälzender Prozeß von heute auf morgen vollzieht und durch Briefstellen belegen oder widerlegen läßt. Eine Weltanschauung, was heißt denn das? Gedanken, die uns ab und zu nahe getreten sind, werden nun zu den dominierenden; sie kehren immer wieder, wir gewöhnen uns allmählich daran, alles aus ihrem Gesichtspunkt zu sehen, alles auf sie zu beziehen. Vorhanden aber waren sie früher und später, ausgesprochen haben wir sie gestern so gut wie heute; nicht die Materie, sondern die Form unseres Geistes hat sich verändert. Was früher unten war, ist jetzt oben; was Nebensache war, ist jetzt Hauptsache. Ebensowenig kann hier natürlich von einem „Einfluß" in dem trivialen Sinne gesprochen werden, als ob Goethe eine Briefstelle Schillers genommen und einfach in seinen Faust verpflanzt hätte; Schillers Aeußerung wäre spurlos an

ihm vorübergegangen, wenn sie nicht, wie wir gleich sehen werden, in seinem eigenen Inneren einen wohl vorbereiteten Boden gefunden hätte, wenn er nicht reif dafür gewesen wäre. Und ebensowenig darf man natürlich den Gegensatz zwischen der individuellen Auffassung des Faust in der Frankfurter Zeit und der typischen in unserer Periode dahin ausdeuten, als ob der Held damals nie als „der Mensch" und jetzt nicht mehr als ein Uebermensch sollte reden dürfen. Durch solche, nicht philologische, sondern gedankenlose Tüftelei, die nackte Armut, die sich für Gründlichkeit hält, würde man einen künstlerischen Gegensatz zu einem logischen erweitern, was freilich heutzutage als scharfes, methodisches Denken bewundert wird. Mag Faust in seinem ersten Monologe sich auch als „Ebenbild der Gottheit" (516) in Reih und Glied mit der übrigen Menschheit fühlen, so stellt er seine ganze Existenz in dem ersten Monologe (vgl. 415) doch in direkten Gegensatz zu der der übrigen, und nicht als Mensch, sondern als Faust stellt er sich dem Erdgeist gegenüber (500). Umgekehrt wird ihn der Dichter auch später noch als Uebermenschen und Titanen sich fühlen lassen, aber seinen eigenen, den dichterischen Standpunkt dadurch zur Geltung bringen, daß er doch immer wieder das allgemeine Menschenlos und den typischen Menschencharakter betont. Das ist nur ein logischer Widerspruch in unserem Denken, nicht in der Sache selbst; denn es gibt ja auch keine Grenze, wo das Individuum aufhört und die Gattung beginnt. Die Gattung ist ja selber nur ein Begriff, der aus den Individuen durch Abstraktion gewonnen ist. Der Dichter aber kann natürlich diesen Begriff nicht brauchen; er

kann die Gattung nur in einem Individuum veranschaulichen und er muß darum neben der Gattung immer wieder das Individuum zum Wort kommen lassen. Die plumpe und gedankenlose Verwertung von Citaten und Parallelstellen reicht nicht aus für die höheren Aufgaben, wo es gilt, Perioden und Weltanschauungen zu unterscheiden, oder den tieferen Einwirkungen der Geister aufeinander nachzugehen. Und doch wird sich die Philologie solchen Aufgaben auf die Dauer nicht entziehen können, wenn sie anstatt der „Methode" wiederum denken gelernt und den Troß taglöhnernder, aber gedankenfauler Mitarbeiter abgeschüttelt haben wird, mit deren Hilfe man weniger „das Gebiet der Litteraturgeschichte bebaut", als die gedeihlichen Arbeitsfelder verwüstet hat.

Man weiß, daß schon der italienische Goethe, der Dichter der Iphigenie und des Tasso, in der Kunst das Typische sucht, und es ist gewiß kein Zufall, wenn gleichzeitig auch schon im Faustfragment ab und zu ähnliche Züge erscheinen: Faust empfindet in seinem eigenen, individuellen Schicksal nur das allgemeine Menschenlos, daß „dem Menschen nichts Vollkommnes wird" (3240), und sogar für seinen titanischen Drang findet er jetzt den Ausdruck „der Menschheit Krone erringen" (1804). Nicht mehr bloß unbewußt sucht Goethe in der Kunst, wie gleichzeitig in der Natur den Typus, sondern auch theoretisch hat er damals, wie die Schrift von Moritz über die bildende Nachahmung des Schönen beweist (Neudruck 31 ff.), über den Gegensatz von Individuum und Gattung in der Kunst nachgedacht. Durch die naturwissenschaftlichen Studien, die ihn nach der Rückkehr aus Italien ganz gefangen nahmen, und die alle in dem gleichen Ge-

danken, dem Typus, wurzeln, wurde er in dieser Gedankenrichtung immer mehr bestärkt, sich ihrer auch immer deutlicher bewußt. Dazu kommt dann der Einfluß Schillers, dessen Verstand, wie er selbst einmal sagt, mehr symbolisierend wirkte und der damals eben seine philosophische Periode durchmachte. Schon im Wilhelm Meister wollte er immer die „Idee" deutlicher ausgesprochen wissen; damals hatte Goethe noch die Kraft, sich seinem Einflusse zu entziehen. Aber ein Jahr später, auf der dritten Schweizerreise, in jenem denkwürdigen Briefe, vom 16. August 1797 aus Frankfurt datiert, hat er bald darauf ein Geständnis abgelegt, das zu den bedeutendsten gehört, die wir von ihm, dem an Selbstbekenntnissen so Ueberreichen, besitzen. Er findet, daß seine Art, gewisse Gegenstände zu betrachten, seit einiger Zeit eine gewisse Sentimentalität (das Wort natürlich im Schillerischen Sinne genommen) verrate. Schon die Aufmerksamkeit und die Bedeutung, die er dieser Selbstbeobachtung zuwendet und zuschreibt, läßt erkennen, wie fremd ihm bisher dieser Zustand war. Er glaubt, den Grund in den Gegenständen zu finden und beobachtet daher diese. Er findet, daß es symbolische Fälle seien, also eminente Fälle, die als Repräsentanten von vielen anderen dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Aehnliches und Fremdes in seinem Geist anregen und so, von außen wie von innen, an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen. Während aber Goethe den Grund in den Gegenständen sucht, erkennt Schiller (7. Sept. 1797) sofort, daß der Grund nicht in diesen, sondern in Goethe selbst, im Gemüt liege. Und während Goethe diese Stimmung

für sentimental und unpoetisch hält, sieht Schiller in dem „sentimentalen Phänomen“ (im guten Sinne) umgekehrt ein Bedürfnis poetischer Naturen, einen Effekt des poetischen Strebens und er rät Goethe, diese Stimmung als für die Dichtung günstig zu nähren. Aber dieser sentimentale Tropfen war doch ein fremder in Goethes Blut, und es bedurfte geraumer Zeit, bis er sich ganz mit ihm vermischte. Wenn wir ihn um diese Zeit in so qualvollem Ringen mit seinen dichterischen Arbeiten und ganz gegen seine Gewohnheit so abspringend und wandelbar in der Produktion gefunden haben (oben S. 15 ff.), so dürfen wir den Grund wohl in dieser Umwandlung seiner Lebensanschauung suchen, welche ihren getreuesten Ausdruck in seiner Dichtung gefunden hat. Goethe stand damals nahe dem fünfzigsten Jahre; und aus der Zeit der Schweizerreise stammt, so viel ich weiß, der erste Seufzer, den ihm der Gedanke an das herannahende Alter in dem schönen Gedichte „Schweizeralpe“ entlockt hat. Auch bei ihm, dem Ewigjungen, der bisher nur zu schauen und zu gestalten gewohnt war, tritt nun der Gedanke als Vorläufer der Weisheit des Alters mehr in den Vordergrund. Er schematisiert, er rubriziert als echter Sohn des umständlichen Vaters auf der Schweizerreise wie bei seinem Faust. Er treibt nicht bloß Kantische Philosophie: er spekuliert und philosophiert auch später noch in Jena mit den Philosophen Niethammer und Schelling, mit denen Schiller sich schon ein paar Jahre früher höchstens mehr bei einer Partie l'Hombre unterhielt. Und nun nimmt auch seine Dichtung die Wendung zum Symbolischen; ja es wird ihm nachgerade

zur Gewohnheit, dem Publikum Rätsel aufzugeben und mit ihm Versteck zu spielen. Im „Märchen“ hatte er damit begonnen, in den „Weissagungen des Bakis“ und in der Ballade „Deutscher Parnaß“ fährt er damit fort. Das Schwerverständliche, die Doppel- und Vieldeutigkeit reizen ihn. Später hat er die Weissagungen des Bakis selber mit dem Hexeneinmaleins zusammengestellt und beide als einen Unsinn bezeichnet, den man sich vergebens bemühe, dem schlichten Menschenverstand anzueignen.

Unter diesen Gesichtspunkt rückt nun auch der Faust, von dem Schiller schon vor Goethes Abreise in die Schweiz ganz dasselbe gesagt hatte, was Goethe in jenem Briefe aus Frankfurt an den Gegenständen auffiel, bei deren Betrachtung er sich seiner „sentimentalischen“ Lebensanschauung bewußt wurde. Von symbolischen Fällen redet Goethe: und Schiller hatte ihm gesagt, daß der Faust, das Stück nämlich, bei aller seiner dichterischen Individualität die Forderung an eine symbolische Bedeutsamkeit nicht ganz von sich weisen könne. Von Fällen, die eine gewisse Totalität in sich schließen, redet Goethe: und Schiller hatte ihm gesagt, daß der Faust eine Totalität der Materie erfordere, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen sollte. Auch der Faust, als Person, wird nun ein eminenter Fall, der als Repräsentant von vielen andern dasteht; er bleibt noch immer ein „eminenter Fall“, ein bedeutendes Individuum, aber er ist es eben dadurch, daß er als Repräsentant des strebenden Menschen dasteht, der sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt ist. Noch deutlicher als im Faust selbst hat Goethe

das 1828 in der Anzeige von Stapfers französischer Uebersetzung ausgesprochen (Hempel 29, 697 f.), wo er den Faust geradezu eine Schilderung des „Menschenzustandes in Freud und Leid“ nennt, die Darstellung der „Entwicklungsperiode eines Menschengeistes, der von allem, was die Menschheit peinigt, auch gequält; von allem, was sie beunruhigt, auch ergriffen; in dem, was sie verabscheut, gleichfalls befangen; und durch das, was sie wünscht, auch beseligt worden ist“. Wie sehr sich Goethe in unserer Periode über den Faust erhoben hat, wie wenig er jetzt in ihm mehr ein individuelles Selbstbekenntnis ablegte, das lehrt eine Stelle aus einem Briefe der Dorothea Veit, die Goethe Ende 1799 kennen lernte. Während in der Jugendperiode alle, die den Faust kennen lernen, ausrufen: das ist Goethe selbst! (s. oben I, S. 21), findet die kluge Frau, indem sie seine Person mit allen seinen Werken vergleicht, alle andern Gestalten ganz deutlich in ihm, nur den Faust des Fragmentes kann sie in dem klassischen Goethe nicht erkennen. Als ein bedeutsames Dokument, mit welchen Augen Goethe selber jetzt den Faust betrachtete, ist uns aus dieser Zeit das erste Faustparalipomenon erhalten (Morris 2, 103 ff.), das Goethe gewiß nicht wegen der paar Worte, die sich auf den Schluß beziehen, niedergeschrieben hat, sondern lediglich aus dem Drange zu schematisieren, um sich den Inhalt des fertigen Faust von seinem jetzigen Standpunkt zu vergegenwärtigen. Genau so hat er um dieselbe Zeit das Schema zur Natürlichen Tochter entworfen. Die ganze Handlung ist hier in abstrakte Formeln und in logische Gegensätze aufgelöst. Für den ersten Monolog lautet die Formel:

„Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur". Die Wagnerscene beruht auf dem „Streit zwischen Form und Formlosem", einem Widerspruch, dem Goethe nun logisch weiter nachgeht, ohne sich um die Dichtung zu kümmern („Form ist nie ohne Gehalt" u. s. w.). Und ebenso abstrakt wird nun für den weiteren Verlauf der Gegensatz zwischen dem Ersten Teil und dem damals schon beabsichtigten Zweiten Teil aufgestellt: I. Teil: „Lebensgenuß der Person von außen gesehn, in der Dumpfheit Leidenschaft; II. Teil: Thatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein, Schönheit," wo immer ein Wort den logischen Gegensatz zu dem gegenüberstehenden bildet und auch Schillers Hinweis auf das handelnde Leben schon seine Früchte getragen hat. Und wie sich hier die spekulativen Neigungen Goethes verraten, so hat er in der Brockenscene genug Gelegenheit gehabt, die Leser mit litterarischen Anspielungen zu mystifizieren und hinter dem Zauberwesen Versteck zu spielen. Daß diese Neigung zum Symbolischen und Gedankenreichen dann im Zweiten Teile mit dem zunehmenden Alter des Dichters immer stärker geworden ist und unter dem Einfluß der Antike und der romantischen Dichtung vom Symbol zur Allegorie geführt hat, habe ich hier nicht weiter zu erörtern.

Aber der Faust paßte seiner ganzen Natur nach ebensowenig in das Repertoire der vereinigten Dioskuren, wie in das des italienischen Goethe; der Widerspruch, in den sich Goethe schon in Italien zu ihm gestellt hatte, war inzwischen nur stärker geworden, und ihm so gut wie Schiller klar bewußt. Eine „bar-

bariſche Produktion", mit der ſich Goethe zugleich auf immer von aller „nordiſchen Barbarei" losſagen will: das iſt auch in dieſer Periode das Nennwort für den Fauſt, das in immer wiederkehrenden Wendungen umſchrieben wird. Ein „Hexenprodukt" nennt er ihn ein anderes Mal, und ſchon durch den Stoff wird er von den übrigen Geſtalten ſeiner klaſſiſchen Periode ſchroff abgetrennt. Nur die Balladen haben Goethe auf denſelben „Dunſt- und Nebelweg" geführt, und auch in ihren Ausläufern darauf feſtgehalten; ſonſt ſteht der Dichter den „nordiſchen Geſtalten Fauſt und Compagnie" (der Compagnon iſt Mephiſtopheles) fremd gegenüber. Und wie Schiller von oben herab die Fabel grell und formlos nennt, ſo ſpottet auch Goethe über das Abenteuerliche dieſer Poſſen. Beide vermiſſen die klare Plaſtik der antiken Geſtalten in dieſen „nordiſchen Phantomen", die Goethe einmal ausdrücklich in Gegenſatz zu „ſo reinen und edlen Gegenſtänden" wie die Laokoongruppe bringt, dann wieder als „Luftphantome" durch die „deutliche Baukunſt" verdrängt werden läßt.

Aber nicht bloß durch den Stoff, ſondern noch mehr durch die Form ſtand der Fauſt den rigoroſen Anforderungen der klaſſiſchen Dichter diametral gegenüber. Der klaſſiſche Stil beruht erſtens auf der Einheitlichkeit des Tones und der Stimmung; er ſondert daher ſtreng die ernſten von den komiſchen Elementen. Daher erklärt es Schiller, der noch ſpäter im Wallenſtein die komiſchen Elemente in das Vorſpiel verwies, ſogleich in ſeinem erſten Brief als Hauptſchwierigkeit für die Behandlung, zwiſchen Spaß und Ernſt glücklich

durchzukommen. Er meint: der Verstand (der den Teufel und Hexenspuk leugnet und ironisiert) und die Vernunft (die ihn gläubig gelten läßt) ringen hier auf Tod und Leben miteinander. Die Schwierigkeit liege nun darin, daß der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz (als übernatürliches Wesen), die idealistisch ist, aufhebe. Ich habe öfter gezeigt, wie das schon im Urfaust und später noch mehr im Fragment zu jener humoristischen und ironischen Behandlung des Mephistopheles geführt hat, die nicht bloß den Teufel selbst wieder aufzuheben scheint, sondern auch den Leser aus der Stimmung reißt und in hundert Spielarten einen beständigen Wechsel des Tones zwischen tragischem Ernst und ironischem Humor oder auch wohl trockenem Spaß zur Folge hat. Auch diese Mischung verschiedener Tonarten und Stilarten erschien den Klassikern als „unrein"; und sie stellten den Faust gern in Gegensatz zu den „reinen Produktionen" von einheitlichem Stil, wie z. B. dem projektierten Epos von Wilhelm Tell. Goethe sagt sogar ausdrücklich, daß er sich durch den Faust nur zu „einer höhern und reineren Stimmung", vielleicht im „Tell", vorzubereiten hoffe. Nur zu der verworrenen Stimmung, in der er sich vor seiner Abreise nach der Schweiz befand, schien ihm diese Arbeit von ebenso verworrenem Wechsel des Tones eben noch zu passen. Und nicht als Kunstdichtung betrachtet er sie, sondern wie ein wildes Naturgewächs, wie eine Schwammfamilie sollten die Scenen des Faust „zu männiglicher Verwunderung und Entsetzen", d. h. zur Verblüffung aller klassisch Gebildeten, aus dem Boden wachsen!

Zweitens: die klassische Theorie dringt auf eine strenge Scheidung der Dichtungsgattungen in Epos, Lyrik und Drama. Gerade damals, als Goethe den Faust in unserer Zeit wiederum in Angriff nahm, waren die beiden Freunde in ihrem Briefwechsel bemüht, das Epos von dem Drama, Kunstgattung von Kunstgattung, im Sinne des Aristoteles und Lessings durch undurchdringliche Zauberkreise voneinander zu scheiden. Dem gegenüber erschien nun wieder der Faust, ein Drama von epischem Charakter, als eine „barbarische Komposition". Wenn Goethe den Faust einmal ein rhapsodisches (d. h. episches) Drama nennt, dem die lyrische Stimmung des Frühlings zu gute kommen solle, so hat er, mit absichtlichem Humor, alle drei Dichtungsgattungen in einem Atem genannt. Und wir wissen (oben S. 21), wie er sich in Bezug auf die Anforderungen, die mna an den Faust als Ganzes stellen könnte, die neue Theorie des epischen Gedichtes, die auf der Selbstständigkeit der Teile beruht, zu gute gehalten wissen wollte. Hat er doch auch die Achilleis einen tragischen Stoff genannt, der wegen einer gewissen Breite eine epische Behandlung nicht verschmähe; und es keineswegs für Raub gehalten, in der Praxis mit vollem Bewußtsein den strengen Kanon der Theorie zu übertreten.

Drittens: die klassische Aesthetik verschmäht ebenso wie der Herausgeber des Faustfragmentes die unreine Mischung von Prosa und Vers. Darum schreibt Goethe jetzt die Kerkerscene aus der Prosa in Verse um, während die Scene „Trüber Tag" hartnäckigen Widerstand leistete und von Goethe bei der letzten eiligen Redaktion als

einzige Prosascene passieren gelassen wurde, gewiß auch in der Erwägung, daß die Form hier dem Inhalt am angemessensten sei (Bd. I, S. 212). Als er aber im Mai 1798 diese Prosascenen vorfand, schienen sie ihm ihrer Natürlichkeit und Stärke wegen im Verhältnis zu dem übrigen ganz unerträglich; und bei der Versifizierung verfolgte er die Absicht, die Idee wie durch einen Flor durchscheinen zu lassen, die unmittelbare Wirkung des ungeheuren (im tadelnden Sinne, für „überstarken") Stoffes aber abzudämpfen. Und Schiller erinnert sich dabei einer Scene im Wilhelm Meister, wo gleichfalls der pure Realismus in einer pathetischen Situation so heftig gewirkt und einen nicht poetischen Ernst hervorgebracht habe; und er ist gleich mit seinem Grundsatz bei der Hand, daß in der Poesie Ernst und Spiel immer verbunden seien. Es ist seine Lehre vom schönen Schein in der Kunst, die er in den Briefen über ästhetische Erziehung in den Satz zusammengefaßt hat: es gibt eine Tragödie der Leidenschaft, aber keine leidenschaftliche Tragödie. Und aus diesem Satz vom schönen Schein in der Kunst hatte W. Schlegel damals eben den weiteren Satz abgeleitet: es gibt keine Poesie ohne Silbenmaß. Schiller selber war dadurch bewogen worden, seinen Wallenstein anstatt in Prosa in Versen zu schreiben und auch er hatte (Brief vom 24. Nov. 1797) die nivellierende, das Schwache erhebende und das allzu Starke mildernde, eine gewisse Einheitlichkeit des Tones fördernde Macht des Rhythmus erprobt. Aber auch als Goethe die Kerkerscene in Reime umschrieb, fühlte er sich noch immer im Gegensatz zu der klassischen Periode, welche die reimlosen antiken

Versmaße, den Hexameter und den Trimeter, und den ebenfalls ungereimten fünffüßigen Jambus als Stellvertreter des antiken Trimeters in der Tragödie kultiviert. Darum redet er ebenso verächtlich auch von dem „Reimwesen" oder dem „Reim- und Strophendunst" des Faust.

Aus allen diesen Gründen nun nennt Goethe den Faust ein „poetisches Ungeheuer" oder einen „Tragelaphen", d. h. einen Bockhirsch, einen Ausdruck, den er auch von Jean Pauls Hesperus gebraucht und der also weder die Verbindung poetischer und philosophischer Elemente, noch die Vermischung eines neuen und eines alten Planes, sondern ganz allgemein die „unreine" Gattung, die Mischung heterogener Bestandteile bezeichnet. Es ist also ganz dasselbe damit gemeint, wie wenn Goethe von der Vermischung epischer und dramatischer Elemente in dem rhapsodischen Drama; oder wenn er von Verbindung des Reinen mit dem Abenteuerlichen; oder endlich wenn Schiller von der Synthese des Edlen mit dem Barbarischen in der Helena redet, die auch Goethe selber ungern „in eine Fratze verwandeln" muß. Daher wird Goethe, der den Faust immer im Gegensatz zu den Gestalten der antiken Welt, z. B. dem Helden seiner Achilleis, sieht, von dem „Schönen in der Lage der Helena" so angezogen, daß er in Versuchung war, eine ganz ernsthafte Tragödie im griechischen Stil auf den in antiken Trimetern geschriebenen Anfang zu gründen, anstatt sie bald darauf als Phantom verschwinden zu lassen. Auf sie, die er jetzt als den Gipfel der Fausttragödie betrachtet, beziehen sich auch seine Worte im Tagebuch: „Schönes mit Abgeschmacktem

durch das Erhabene gemischt", eine neue Umschreibung für den Fausttragelaphen. Und Schiller, der diesen Fall für den Zweiten Teil, wo sich antike Elemente mit modernen vermischen, noch öfter kommen sieht, sucht sogleich Goethes poetisches Gewissen über das „Verbarbarieren der schönen Gestalten und Situationen" zu beschwichtigen: „Das Barbarische der Behandlung, das Ihnen durch den Geist des Ganzen auferlegt wird, kann den höheren Gehalt nicht zerstören und das Schöne nicht aufheben, nur es anders spezifizieren und für ein anderes Seelenvermögen zubereiten. Eben das Höhere und Vornehmere in den Motiven wird dem Werk einen eigenen Reiz geben und Helena ist in diesem Stück ein Symbol für alle die schönen Gestalten, die sich hinein verirren werden. Es ist ein sehr bedeutender Vorteil, von dem Reinen mit Bewußtsein ins Unreinere zu gehen, anstatt von dem Unreinen einen Aufschwung zum Reinen zu suchen, wie bei uns übrigen Barbaren der Fall ist. Sie müssen also in Ihrem Faust überall Ihr Faustrecht behaupten."

Aber gerade indem Goethe dieses Faustrecht behauptet, hat er den Boden des Klassicismus thatsächlich schon verlassen; er ist, nach der Anschauung der klassischen Zeit, die Schiller hier so deutlich zum Ausdruck bringt, heruntergestiegen auf das Niveau seiner Jugenddichtung, des Sturmes und Dranges. Jedoch durch dieselbe Synthese des Sturmes und Dranges mit dem Klassicismus, die Goethe durch den Stoff seines Faust und durch die Fortsetzung seiner Jugenddichtung zur Pflicht gemacht wurde, war damals eben in Deutschland ein neuer Stil im Entstehen begriffen. Dieselbe Synthese

haben, anknüpfend zugleich an seine Jugenddichtung und an seine klassische Periode, damals die jungen Romantiker versucht. In ihre Tendenzen, halb freiwillig und halb abhängig, halb schiebend und halb geschoben, greift Goethe nun auch mit seinem Faust ein; er trifft mit ihnen auf dem gleichen Wege zusammen, seine persönliche Entwicklung hält mit der litteraturgeschichtlichen der Zeit gleichen Schritt.

Den Anknüpfungspunkt, wie er durch den Stoff gegeben war, hat Goethe selbst gegenüber der Frau von Kalb (Düntzer[2] 92) angegeben, wenn er es als seine Aufgabe bezeichnet, im Faust die höchste Blüte der klassischen und der romantischen Kunst in ihrem Verhältnis zu einander darzustellen. Und ganz bewußt empfiehlt er diesen Weg, uneingedenk früherer persönlicher und sachlicher Trennungspunkte, in den Anmerkungen zu der Uebersetzung von „Rameaus Neffen" (1805): durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte, heißt es hier, sei das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gebracht worden; daraus seien Hamlet und Lear, die Anbetung des Kreuzes und der standhafte Prinz (beide von Calderon) entstanden; es sei nun unsre Pflicht, uns auf der Höhe dieser „barbarischen Avantagen" mit Mut zu erhalten, da wir die antiken Vorteile doch nicht erreichen würden. Ist das nicht ein Plaidoyer auch für den Faust unmittelbar vor seinem Erscheinen? Denn was bedeutet diese Synthese des Ungeheuren (hier im guten Sinne, des Großen) mit dem Abgeschmackten anders als die Tragelaphennatur des Faust? In diesen, von einem damals eben zum Rückzug blasenden Romantiker (W. Schlegel X,

153) verspotteten Worten bekennt sich Goethe selbst ausdrücklich zu den romantischen Tendenzen.

Und wenn wir nun das Fragment von 1790, das im ganzen den Stil der Sturm- und Drangperiode zeigt, mit dem Ersten Teil von 1808 vergleichen, wie stellt er sich schon äußerlich dar? Wie schon die zeitgenössische Kritik, sogar die der neuen Richtung feindliche, erkannt hat: nicht als „Tragödie" im klassischen Sinne, sondern als romantische Tragödie. Der Stoff ist auf zwei Teile verteilt, von denen, wie in Tiecks Oktavian, nur der zweite eine Akteinteilung erhielt. Wie das romantische Drama hat auch der Faust jetzt einen Rahmen erhalten: der lyrischen „Zueignung" sollte ein „Abschied", dem „Vorspiel auf dem Theater" eine „Abkündigung" entsprechen; das Vorspiel und der „Prolog im Himmel" gehören beiden Teilen an. Im „Vorspiel" erscheint das Stück selber im Stück, der Dichter in der Dichtung; wie in Tieks Märchendramen und in seinen romantischen Vorbildern treibt die Bühne hier mit sich selber Scherz. Aber auch in der Dichtung selbst lebt etwas von der freien und souveränen romantischen Ironie: Mephistopheles fällt wiederholt aus der Teufelsrolle und erhebt sich über seine eigene Existenz. Und wenn die Verbindung des Mittelalters mit der Antike auch erst im Zweiten Teile zur völligen Aufhebung von Raum und Zeit geführt hat, so herrscht doch schon im Ersten Teile keine einheitliche Stimmung im klassischen Sinne, sondern der bunteste Wechsel des Tones in den verschiedenen Scenen, oft sogar in derselben Scene; teuflische Ironie kommt neben der feierlichsten Andacht, und der handgreiflichste Realismus

neben dem flüchtigsten Zauberspuk zum Wort. Das Fragment war ganz auf die irdische Welt beschränkt; jetzt wird, wie in den Dramen Schillers und der Romantiker, auch das Heilige und das Wunderbare hereingezogen, und eine glanzvolle Scene vor dem Allerheiligsten des Herrn kontrastiert mit dem grausen Spuk der Walpurgisnacht, wo der Teufel auf dem Brocken seine Anbetung erwartet. Ganz nach der Forderung Tiecks aber muß sich das Wunderbare mit dem Humoristischen und mit dem Musikalischen verbinden. Selbst die Züge des Herrn umspielt ein heiteres Lächeln, wenn er an dem Schalk Mephistopheles seine Freude hat. Noch lieber aber verbindet sich das Wunder mit der litterarischen Satire, die auch hier wie bei den Romantikern aus der Zeit, aus dem Kostüme und aus dem Tone fällt, indem sie die Zeitgenossen des Dichters selbst aufs Korn nimmt und den Proktophantasmisten auf den Blocksberg führt, den Tieck vor das jüngste Gericht gestellt hatte. Durch die Romantik wurde Goethe auch in der symbolisierenden Richtung der Schillerzeit bestärkt. Nach der dem Faustdichter wohlbekannten Lehre Schellings ist nicht bloß alle Kunst symbolisch, auch die Natur schafft nur Symbole; und wenn Z. Werner den Satz Schellings wörtlich in sein Drama aufgenommen hat, so sagt der Dichter des Zweiten Faust in demselben Sinne: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis!" Der Kunsttheorie kam dann das praktische Beispiel des romantischen Dramas der Spanier zu Hilfe, dessen Vorliebe für allegorische Gestalten freilich erst im Zweiten Teile der Dichtung nachgewirkt hat. Ganz neu dagegen sind schon im Ersten Teile die malerischen und musika-

lischen Wirkungen durch bunte Farben und Töne, die oft an Tiecks Dramen erinnern; von melodramatischen Effekten, wie sie z. B. der Monolog des Helden in der Osternacht bietet, weiß das Fragment noch nichts, das nur eingelegte Lieder kennt. Man darf hier auch daran erinnern, daß der Fauststoff, nachdem er in den siebziger und achtziger Jahren nur mehr als allegorisches Drama (Weidmann) und als Pantomime auf der Bühne erschienen war (Splitter 687. 756. 806 f. 852. 858. 883), gerade seit dem Jahre, wo Goethe ihn in unserer Periode wieder in Angriff nahm, auch als Oper behandelt wurde (a. a. O. 909. 922. 934 f.). Nicht ohne Grund hat also Goethe seinen Freund Zelter vor dem Erscheinen des Ersten Teiles besonders darauf aufmerksam gemacht, daß ihm die Fortsetzung des Fragmentes auch vom musikalischen Standpunkt interessant sein werde. Und endlich: wenn das Fragment nur einen kurzen Jambenmonolog unter die freieren oder zahmeren Knittelverse mischte, so präsentiert sich der Erste Teil in einem viel bunteren Gewande, fast so bunt, wie die romantischen Tragödien Tiecks oder Werners. In der romantischen Zeit nahm Goethe so wenig mehr als der Shakespearejünger Tieck daran Anstoß, die Verse mit einer Prosascene abwechseln zu lassen. Aber die Knittelverse nehmen nun auch sehr oft einen strophenartigen Charakter an. Die obligaten Silbenmaße der Romantiker werden zwar aus dem eigentlichen Drama fern gehalten, so oft auch der Monolog Fausts in der Osternacht die Annäherung an die Stanze versucht; aber in der lyrischen Zueignung dürfen auch sie in die Dichtung ihren Einzug halten. In den Chören der Osternacht finden wir

dann die Form der lateinischen Kirchenhymnen wieder, die der Dichter des Urfaust weder im Stabat mater noch im Dies irae nachzubilden versucht hatte, die ihm aber jetzt durch die Versuche W. Schlegels und anderer Romantiker nahegebracht wurde; und in der Helenadichtung von 1800 hat dann der Knittelvers ganz dem von den Romantikern gleichzeitig gepflegten reimlosen Trimeter weichen müssen. Kein Wunder, daß auch die Schlußscenen des Zweiten Teiles noch der romantischen Periode Goethes angehören; bei ihrer katholisierenden Färbung können sie den Anschluß an Calderon und die Camposantobilder in Pisa, die auch den Verfasser des „Sternbald“ entzückt haben, nicht verbergen, und so klingt zuletzt der ganze Faust in den Weihrauchwolken einer Missa solemnis aus.

Der erste Teil.

1. Zueignung.

Auf den ersten Seiten der fertigen Dichtung, wie sie im Ersten Teil vorliegt, wendet sich der Dichter im eigenen Namen an das Lesepublikum; er gibt damit seine Arbeit als ein Buch, das Drama als ein Buchdrama. Goethe hat die Strophen am 24. Juni 1797 gedichtet als das erste, was nach der langen Pause am Faust geschehen ist; und so finden wir den Dichter, als er sich anschickt, die unfertige Arbeit zu vollenden, die er im Briefwechsel mit Schiller als ganz subjektiv bezeichnet, zunächst mit sich selbst und mit seinem jetzigen Verhältnis zu dem Stoff beschäftigt. Dieses Verhältnis ist nicht mehr dasselbe wie in der italienischen Zeit, wo er sich zwar auch schon in eine „selbstgelebte Vergangenheit" zurückversetzen mußte, aber bei dem Versinken in den alten Kodex doch fühlte, wie sehr er sich gleich geblieben sei; jetzt dagegen ist ihm der „Faust" in noch weitere Ferne gerückt, er steht ihm als ein anderer gegenüber, die Arbeit ist ihm eine Erinnerung an die schon entschwundene Jugend und an die dahingegangenen Jugendfreunde. Ihnen hat Goethe (und nicht dem Leser, der die Ueberschrift ja gern auf sich beziehen mag) den Faust „zugeeignet"; der Titel „Zueignung" ist derselbe, unter dem er einst die erste Gesamtausgabe seiner Werke

eingeleitet und den lebenden Freunden gewidmet hatte. Wie dort, so bedient sich Goethe auch hier der Stanzenform, die ihm seit den achtziger Jahren für elegische Totenklagen geläufig geworden war; nur die Elegie „Euphrosyne“ hat er in Distichen geschrieben. Und wie, nach berühmtem Properzischem Muster, der Dichter der „Euphrosyne“ und des Orestmonologes mit den gefeierten Toten in Form der Vision in unmittelbaren Verkehr tritt, so sieht er sich auch in unseren Strophen zuletzt von den Schatten der dahingeschiedenen Freunde umringt.

A (1—8). Der Dichter sieht in Form der Vision die Gestalten der Faustsage auf sich zukommen, von denen er hier in denselben Wendungen wie im Briefwechsel mit Schiller redet. Sie sind ihm „schwankende“ Gestalten (1), d. h. unsicher und unklar in den Umrissen, wie er sie dort der „deutlichen Baukunst“ gegenübersetzt; er nennt sie einen „Wahn“ (4), weil sie auf nordischem Aberglauben beruhen; sie steigen aus „Dunst und Nebel“ auf, wie er sie gegenüber Schiller als Luftphantome, als Dunst- und Nebelweg, als Nebelwelt bezeichnet. Und er fragt sich, wie so oft im Briefwechsel mit Schiller, ob er jetzt, wo sein Blick nicht mehr wie in der Jugend trüb (2), sondern klar ist, zu ihnen denn noch ein inneres Verhältnis habe (4), und ob es, nachdem sie ihm zweimal entschwunden sind, gelingen werde, sie jetzt endlich dauernd festzuhalten, d. h. die Dichtung zu vollenden (3)? Aber die Gestalten lassen sich nicht abweisen; sie kommen immer näher, und der Dichter, der sich bei ihrem Nahen von einem Hauch der Jugend umwittert (8; vgl. 496, und Egmont W. A. VIII, 281, 24) fühlt, muß sie wider Willen gewähren lassen.

B I (9—16). Erinnerungen an frohe Jugendtage und an die Genossen seiner Jugend verbinden sich mit den Gestalten der Faustdichtung, zu denen sie entweder als Modelle gedient oder an denen sie als erstes Publikum Anteil genommen haben. Und so steigen, wie in jenen anderen Goethischen Totenklagen, mit ihnen zugleich die Schatten der Freunde (10. 12), wie eine alte halbverklungene Sage (11 = 3887 f.), herauf. Bei der ersten Liebe (12) dachte Goethe wohl weniger an das Frankfurter Gretchen als an Friederike; bei der ersten Freundschaft (12) an Behrisch und Merck und den ihm damals leider bereits verlorenen Herder. Und indem er den Schmerz um ihren Verlust und sein ganzes leidenschaftlich bewegtes Leben in der Erinnerung noch einmal durchlebt, wird auch der Schmerz und die Klage um die vor ihm Dahingegangenen aufs neue lebendig.

II (17—24). Der klagende Dichter sieht sich von der reichen Schar der Freunde (19) verlassen, bei denen die Anfänge seines Gedichtes den ersten Wiederhall gefunden haben und die nun nicht mehr die Fortsetzung hören sollen. Wenn er jetzt in der Fortsetzung der Faustdichtung sein Leid dichterisch gestaltet (21; vgl. Tasso 3433: „Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide"), wird sein Publikum nicht mehr aus teilnehmenden Freunden, sondern aus einer kalten Menge bestehen, die er und sie ihn nicht kennt, die seine Leiden also nicht mitfühlen kann (21), und bei deren Zustimmung selbst er in Furcht bleibt, ob sie ihn auch richtig verstanden habe. Die wenigen seiner alten (sonst 23 = früher) Freunde aber, die noch leben, sind, wie etwa Klinger und Jacobi, weit von ihm entfernt und zerstreut.

C (25—32). Da erfaßt den Dichter eine lange nicht mehr empfundene Sehnsucht (25 = 4405) nach den vorausgegangenen Freunden. Er fühlt sich so tief im Innersten ergriffen, daß er die Herrschaft über sich selbst und sein Lied verliert (27 f.), das immer leiser (lispelnd 28) tönt und wie eine Aeolsharfe nicht mehr von der Kunst des Dichters, sondern von seinen natürlichen Empfindungen bestimmt wird (daher unbestimmt 27). Ein Schauer ergreift den Dichter (29 = 473 f. 4405), und sein sonst so gefaßtes und starkes Herz (30 streng im ursprünglichen Sinne für zusammengezogen, im Gegensatz zu aufgelöst) löst sich in Thränen auf. Und während die Freunde, die er jetzt noch besitzt (31; sowohl die noch lebenden alten 24, als die unbekannte Menge 21), in weiter Ferne seinen Blicken entschwinden, umstehen ihn die Schatten der Dahingeschiedenen, als ob sie wirklich da wären. Ueber der Vergangenheit vergißt also der Dichter die Gegenwart. Nicht an die neuen, sondern an die alten Freunde wendet er sich mit seinem Lied; ihnen widmet er, als seinem Publikum, auch die Fortsetzung des Gedichtes und daher auch die „Zueignung", die eine der ergreifendsten Dichtungen Goethes ist und in ihrer milden elegischen Stimmung wirklich an die klagenden Töne der Aeolsharfe erinnert. Solcher weicher und aufgelöster Stimmungen war ja Goethe seit den ersten Weimarer Jahren in hohem Grade fähig; und wie er bei der Vorlesung von Hermann und Dorothea, an den eigenen Kohlen schmelzend, in Thränen ausbrechen konnte, so lehrt uns die Zueignung, daß sich hinter den halb ironischen Aeußerungen über die Faustdichtung in dem Briefwechsel mit Schiller

dennoch ein volles Herz für die alte Dichtung verbirgt. Es ist bezeichnend genug, daß Schiller, wie es scheint, die Zueignung nie kennen gelernt hat, und daß sich Goethe hier so deutlich von seinen neuen Freunden, unter denen ja Schiller obenan stand, hinweg zu den alten flüchtet.

Als ein Gegenstück zu dieser „Zueignung“ hat Goethe daher, das Unrecht gegen seine neuen Freunde wieder gut machend, vier im Inhalt und in der Form korrespondierende Stanzen gedichtet, die offenbar den „Faust“ als Buch abschließen sollten, wie ihn die „Zueignung“ als Buch eröffnet. Wie sich etwa Schiller im Musenalmanach für 1796 zuletzt, gleichfalls in Stanzen, mit einem „Abschied an den Leser“ wandte, so hat auch Goethe die erst aus seinem Nachlaß bekannt gewordenen Strophen „**Abschied**“ (W. A. XV, 344 f.) überschrieben. Sie sind weit schwächer als die Zueignung und darum wohl auch von Goethe unterdrückt worden. Der Dichter fingiert, als ob er nach schon beendigter Arbeit rede, und er bekennt, daß er zuletzt nur ungern (mit Bangigkeit 2) bei der Sache gewesen sei, daß ihm, nachdem er selber zur Klarheit gekommen sei (6, vgl. Faust 309 und den Gegensatz 2), der Wirrwarr und das Gewühl der im Faust geschilderten menschlichen Leidenschaften (3 und 5, vgl. dagegen A 13 ff. 21) keinen Eindruck mehr machen konnten (4). Und so schließt er freudig den Zauberkreis der Barbareien; wie er an Schiller (25. Dezember 1797) schreibt: er wünsche seinen Faust zu endigen, sich aber auch zugleich von aller nordischen Barbarei loszusagen, oder wie er sonst wiederholt bekennt, er wolle den Faust nur beendigen, um ihn los

zu sein. Dieser Ton stimmt also ganz zu den Briefen an Schiller, er steht aber in bewußtem und absichtlichem Gegensatz zu dem der „Zueignung“. Und indem er, wieder in Korrespondenz mit dieser, den Erinnerungen, die sich an die Faustdichtung für ihn knüpfen und die er dort so freudig willkommen hieß, hier kühl lebewohl sagt, will er doch zugleich zu verstehen geben, daß diese Erinnerungen nicht nur frohe gewesen sind, sondern daß neben den „guten Schatten“ (9, vgl. A 10) auch der Geist der Verneinung wieder aufgestiegen sei, den er in früher Jugend als Freund (man denke an Behrisch und Merck) und als Feind (man denke an Nicolai) gekannt habe. Mit der Vollendung der Faustdichtung bestattet er, weit entfernt von der weichen Stimmung der Zueignung, nun zugleich auch alle diese Erinnerungen; und nicht wie dort in die Vergangenheit, sondern nach dem Morgen (14), in die Zukunft wendet er hier resolut den sicheren Blick, fest entschlossen, künftig in der Dichtung jedes Streben gelten zu lassen und sich in der Liebe und in der Freundschaft (16 hier abstrakt, A 12 konkret) nicht mehr an die Vergangenheit, sondern an die Gegenwart (16 ff.), an die lebenden Freunde zu halten, mit ihnen in Einigkeit zu wirken (19 f.) und jeden auf seine Weise gewähren zu lassen (21 ff.). Nicht bloß das Altertum, auch jedes Gute in der neuen Zeit soll in der Kunst Anerkennung finden (23 f.) und der als der Glücklichste gelten, der, in Frieden und ohne sich um Andersdenkende zu kümmern, auf immer neuen Gebieten und in immer neuen Formen schafft und überall die Spuren seines Wirkens hinterläßt (25—28). Und wie die Zeit in wilder Jagd und mit rücksichts-

loser Gewalt fortstürmt (31 f.), so ist auch für den Einzelnen das Fortschreiten Naturgesetz (30), wie Goethe, vielleicht damals schon, denselben Gedanken in der Dichtung selbst ausgesprochen hatte (A 11451): „Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück!" ... Die letzten Strophen rücken die Entstehungszeit trotz den genauen Uebereinstimmungen mit dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller aus der Schillerzeit weg und nahe an die oben (S. 37 f.) aus „Rameaus Neffen" citierte Stelle heran. Das „neue Gute", das Goethe hier dem Altertum (24) gegenüberstellt, kann nur die romantische Dichtung bedeuten; und wenn Goethe unter dem Osten (14) auch gewiß nur ganz allgemein die Himmelsgegend verstanden hat, wo die Sonne aufgeht, so ist es doch sehr bezeichnend, daß er dem Schlagwort Ex oriente lux, dessen sich seit Friedrich Schlegels Europa die romantische Schule bediente, nicht aus dem Wege gegangen ist.

2. Vorspiel auf dem Theater.

In der Zueignung wendet sich der Dichter, der außerhalb der Dichtung steht, an das Lesepublikum; in dem Vorspiel tritt er selber in der eigenen Dichtung auf und redet zu dem Theaterpublikum. Die Wünsche der „unbekannten Menge" (21), vor deren Beifall selbst dort seinem Herzen gebangt hat, lernen wir hier näher kennen, und zugleich die Anforderungen, welche alle die, die mit dem Theater zu thun haben, Direktor, Schauspieler und Theatermeister, an ihn als den Dichter stellen.

Die Anregung zu dem Vorspiel auf dem Theater verdankt Goethe, wie schon Heine bemerkt hat (Elster 7, 417; vgl. Biedermann 1, 59 ff.), der Sakontala von Kalidasa, die er in Forsters auf einer englischen Mittelstufe (Jones) beruhender Uebertragung 1791 kennen gelernt hatte. Im indischen Drama sind solche Prologe überhaupt beliebt (Klein III, 61 f. 137), in denen sich der Theaterdirektor mit einem Schauspieler oder mit einer Schauspielerin angesichts des harrenden Publikums über das folgende Stück unterhält. Auch in der Sakontala tritt der „Theaterdirektor" auf (so übersetzte Forster das englische „Manager", obgleich er es für fraglich hielt, ob das Wort auf eine indische Bühne anwendbar sei) und macht im Gespräch mit der Schauspielerin seinen Wert und sein Verdienst an dem folgenden Stück ganz von dem Beifall des erleuchteten Publikums abhängig, als dessen gehorsamen Diener er sich also ebenso gut wie der Goethische Direktor bekennt. Nach dieser artig und kurz vorgebrachten Captatio benevolentiae fordert er die Schauspielerin auf, ein Lied zum besten zu geben, das offenbar die Stelle unserer Ouverture vertritt und dessen beifällige Aufnahme er dem Publikum durch das überschwengliche Lob nahelegt, das er im Voraus der Sängerin spendet. Hier fand also Goethe nicht mehr als die Situation vor, das Stück im Stück, das Theaterwesen auf dem Theater. Das Theaterwesen nicht wie hier ernst, sondern in humoristisch-satirischem Ton zu behandeln, lag dem Dichter des Wilhelm Meister nahe genug, der seit 1791 selber Hoftheaterdirektor war und dem die dichterische Behandlung des Komödiantenwesens sowohl in den Ro-

manen von Goldsmith und Scarron, wie auch in dramatischer Form immer Interesse abgewonnen hat. Hat er doch in Italien die Oper von Cimarosa „L'Impresario in angustie“ mit großem Vergnügen kennen gelernt und nach seiner Rückkehr in der Bearbeitung von Vulpius, die er mit eigenen Liedern und mit musikalischen Zusätzen von Mozart bereicherte, dem Repertoire des jungen Hoftheaters zugeführt (Hempel XXIV, 371. 835; XXVII, 13 u. A.; gedruckt bei Dietzmann, Goethe-Schiller-Museum 15 ff.). Auch hier tritt der „Theaterdirektor“ (so übersetzt Vulpius das italienische Impresario, während Moritz in seiner Italienischen Reise es wörtlich mit „Unternehmer“ wiedergibt, vgl. den terminus technicus „Unternehmung“ im Faust 36) mit seinem ganzen artistischen und technischen Personal: dem Theaterdichter und dem Komponisten, den Schauspielerinnen, dem Friseur, dem Souffleur u. s. w., auf. Er ist wie bei Goethe der „Directeur einer wandernden Schauspielergesellschaft“, die soeben in die Stadt gekommen ist, um zu spielen; das Theater soll erst noch vom Zimmermeister aufgeschlagen werden (A 39). Der Unternehmer hat hier nicht bloß unter den unberechtigten Launen seines Personals, sondern auch unter den berechtigten Forderungen seiner Gläubiger zu leiden. Der Theaterdichter wird von den Schauspielerinnen gequält, die nur dankbare Rollen verlangen und unter jeder Bedingung gefallen wollen. Auch auf das kritisierende Publikum fallen einige satirische Seitenhiebe ab: die am wenigsten zahlen, machen den ärgsten Lärm. In der Hauptscene liest der Dichter seine neue Oper vor, wobei er aber beständig von den mit ihren Lieb-

schaften beschäftigten Schauspielerinnen und von dem eifersüchtigen Direktor unterbrochen wird, der selber dichterischen Ehrgeiz hat. Im ganzen aber sind die „Theatralischen Abenteuer" (so hat Vulpius den Titel übersetzt) die Liebesabenteuer des leicht erregbaren und entzündlichen Theatervölkchens; der Spott wendet sich also mehr gegen die interne Theaterwirtschaft, während Goethe es nur mit dem Verhältnis des Theaters zum Publikum zu thun hat. Und darin trifft er wieder, ohne daß die Annahme gegenseitiger Abhängigkeit bei der nicht völlig genau zu bestimmenden Entstehungszeit unserer Scene zwingend nachzuweisen wäre, mit dem jungen Tieck zusammen, der ebenso wie Goethe antiken und romantischen Vorbildern abgelernt hatte, wie wirksam die Bühne mit sich selber Scherz treiben könnte. Denn nicht bloß die Selbstironie der Aristophanischen Komödie, sondern auch die Zeitgenossen Shakespeares, vor allen Ben Jonson, und Shakespeare selber (im Sommernachtstraum, im Vorspiel zu der Widerspenstigen, im Hamlet), der Italiener Gozzi und der Däne Holberg haben gezeigt, zu welchen unwiderstehlichen ernsten und heiteren Wirkungen das Theater im Theater, durch die Verstärkung ebensowohl als durch die Aufhebung der Illusion, zu verwerten war. In den Tieckischen Volksmärchen, die Goethe ungefähr gleichzeitig mit unserer Scene kennen lernte (1797), folgt der „Prolog", weil die souveräne Ironie hier alles auf den Kopf gestellt hat, natürlich dem eigentlichen Stück vom „Gestiefelten Kater" nach. Das Publikum sitzt hier als handelnde Person vor dem erleuchteten Schauplatz und gibt sich selber, indem es seine Erwartungen von dem kommen-

den Stück im Tone des Hans Sachs und der Goethischen Fastnachtsspiele ausspricht, dem Spotte preis. Der eine hat sich, noch ehe das Stück beginnt, mit Fressereien den Magen verdorben (A 114), den andern treibt die bloße Neugier her, der dritte pocht auf seinen „Geschmack"; der eine will ein Familienstück, der andre eine Oper, jeder aber etwas andres. Endlich will es der Hanswurst bei Tieck wie bei Goethe allen recht machen und erringt damit den einstimmigen Beifall des Publikums, das diese Methode für die beste erklärt. Auch während der Aufführung des Stückes selbst spielt das Publikum mit, das auch hier einer Première beiwohnt, aber nicht bloß in dem Prolog, in den Zwischenakten und in dem Epilog die handelnden Personen abgibt, sondern auch die Aufführung des „Gestiefelten Katers" selbst beständig durch seine Zwischenreden unterbricht. Wer wollte indessen aus manchen Anklängen im einzelnen gleich auf Entlehnung schließen?, wenn eine so ewig wahre und doch stets moderne Stichelei, wie die auf die Damen, die im Theater sich selbst und ihren Putz zum besten geben (119), schon bei Ovid ihre Parallele findet: „Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae."

Daß unter dem Stück, über das sich die Theaterleute in dem Vorspiel unterreden, die Fausttragödie gemeint ist, hätte man nicht bezweifeln sollen. So wie sich eine Vorrede nur auf das Buch beziehen kann, vor dem sie gedruckt ist, so kann sich auch ein Vorspiel bloß auf das Stück beziehen, vor dem es gespielt wird. Sonst hätte es ja gar keinen Zusammenhang mit der ganzen Dichtung, und man müßte ebenso auch die „Zu-

eignung" auf ein beliebiges anderes Werk beziehen. Die Voraussetzung ist die folgende: Der Dichter führt uns eine der wandernden Truppen vor, die ehemals in Deutschland das Volksschauspiel vom Doktor Faust aufzuführen pflegten. Er nimmt offenbar an, daß diese Truppe längere Zeit im Ausland geweilt hat und nun in die Heimat (in die deutschen Lande 35. 231) zurückgekehrt ist. Das hölzerne Theatergerüst ist aufgeschlagen (39); die Menge sitzt erwartungsvoll (mit hohen Augenbraunen 41) vor dem Vorhang, hinter dem sich, auf der Scene, der Theaterdirektor mit dem Dichter und dem Schauspieler darüber berät, in welcher Weise sie den Erwartungen des Publikums entsprechen wollen. Die Unwahrscheinlichkeit, daß das Stück erst geschrieben und in Scene gesetzt werden soll, welches das Publikum doch gleich darauf zu sehen erwartet, müssen wir bei diesem die theatralische Illusion aufhebenden Vorspiel mit in den Kauf nehmen. Es ist hier von demselben Kunstmittel ein noch freierer Gebrauch gemacht worden, dessen sich Goethe z. B. im ersten Monologe bedient, wenn er Faust in hundert Versen das erleben läßt, wozu er in Wirklichkeit viele Jahre gebraucht hat (oben I, 46), oder wenn er ihn beim Anblick der Geisterzeichen so tief ergriffen werden läßt, als ob er sie zum erstenmal erblickte (oben I, 55); so wählt sogar der moderne naturalistische Maler den prägnanten Moment, wenn er in seiner Isolde beim ersten Schritt aus dem Schiffe das Bewußtsein der Schuld gegenüber dem sie erwartenden Bräutigam zum Ausdruck kommen läßt, das sie in Wirklichkeit natürlich oft genug schon früher empfunden hat. Wer über solche Dinge nicht

hinaus kann, für den gibt es nicht nur keine Goethische, sondern überhaupt keine Kunst; man mag sich zur Beruhigung des Gewissens immer daran halten, daß der dramatische Dichter ja nicht bloß am Schreibtisch arbeitet, sondern sein Werk erst im Bunde mit dem Schauspieler und dem Theatermeister fertig stellt, daß also auch Goethe hier den prägnanten Moment richtig erfaßt hat. Ebensowenig Bedeutung hat der Anachronismus, daß als Vertreter der Schauspielkunst die lustige Person, der Hanswurst, neben dem Dichter erscheint und daß gleichwohl der Dichter als die Hauptperson bei der theatralischen Arbeit (57 f.) auch von den Theaterleuten anerkannt wird, während bekanntlich zur Zeit des Hanswursts die Arbeit des Dichters ganz Nebensache war und als Stegreifspiel der Improvisation der Schauspieler überlassen blieb. Goethe hat dem offenbar dadurch vorzubeugen gesucht, daß er die lange Abwesenheit der Truppe aus Deutschland, wo sich das Volksschauspiel vom Doktor Faust bei zurückgebliebenen Truppen bis ungefähr 1770 auf dem Repertoire erhielt (Splitter 609. 677. 680. 687. 701. 851. 880 ff.), mit unter die Voraussetzungen aufnahm. In die Heimat zurückgekehrt, unternimmt es nun der alternde Theaterdichter, der wie Goethe selber ganz auf dem Standpunkte des klassischen Ideales steht, den altbeliebten Stoff wiederum für die Bühne zu behandeln. Wie Goethe damals die alte Haupt- und Staatsaktion als ein klassisch gebildeter Dichter für die an der Antike geschulten Leser vom Ende des Jahrhunderts zu bearbeiten hatte, so soll auch der Theaterdichter den alten Stoff jetzt einem Publikum vorführen, das den Direktor wie noch nie

in Verlegenheit setzt (44), weil es so „schrecklich viel gelesen“ hat und besonders durch die von Goethe damals oft, besonders in der ungefähr gleichzeitigen Epistel (1798) beklagte Zeitungsleserei zerstreut ist (116). In dieser Verlegenheit, ganz veränderten Ansprüchen Rechnung zu tragen, berät er sich eben mit seinen Gehilfen; das was in Wirklichkeit die tägliche Arbeit und die nächtliche Sorge der Theaterleute bildet, wird als die Frucht einer einzigen Unterredung im prägnanten Augenblick unmittelbar vor Beginn der Vorstellung hingestellt, eine Frucht, die gleich darauf reif vom Baume fällt. Aber indem Goethe die Wünsche und die Anforderungen derer, die mit dem Theater zu thun haben, gegenüber dem Dichter zum Worte kommen läßt, gibt er zugleich auch ein jovial-satirisches Bild des Theaterpublikums und der Theaterzustände, wie er ungefähr gleichzeitig in den Episteln die Lesewut des litterarischen Publikums ebenso launig durchgelassen hat. Dabei war es notwendig die verschiedenen Standpunkte des Dichters, des Direktors und des Schauspielers schroff auseinander zu halten, schroffer sogar als die Wahrscheinlichkeit zuläßt; denn der „Theaterdichter“, der schon so lang in den Diensten des Publikums und dieses Direktors arbeitet, wird sich seinen Idealismus in Wirklichkeit kaum so lang bewahrt haben, als Goethe, auch hier die inneren Kämpfe in einem prägnanten Moment zusammenfassend, annehmen will. Man hat aber das Vorspiel fast immer dahin mißverstanden, als ob Goethe sich darin mit dem Standpunkt des Dichters völlig identifiziere. Das ist hier so wenig als z. B. in der „Apotheose des Künstlers“ der Fall. Auch hier

läßt er alle Wünsche und Anforderungen zum Wort kommen; er belächelt sie in ihrer Ausschließlichkeit und Einseitigkeit; aber er erkennt auch in allen, sogar in denen der praktischen Theaterleute einen berechtigten Kern an. Er ist weit entfernt, einer Person in allen Stücken recht zu geben; er steht über den Personen und ihren Meinungen. Man versteht das Vorspiel überhaupt nicht, wenn man es pathetisch liest, es muß ironisch verstanden werden. Und so kann auch über das Ende kein Zweifel sein. Obwohl der Dichter zuletzt nicht mehr zum Worte kommt, wird er doch zwischen den verschiedenartigen Ansprüchen die Mitte zu halten suchen. Gerade so, wie der klassische Goethe in dem Briefwechsel mit Schiller endlich doch „mit Lust und Liebe" den Anforderungen des Faustſtoffes zu entsprechen sucht, trotzdem sie ihm als eine Ablenkung von dem Ideal der Antike erschienen. Ganz falsch ist es daher, dem Dichter die Absicht zuzuschreiben, er habe durch das Vorspiel sagen wollen, daß der Faust kein gewöhnliches Theaterstück sei, sondern „das dem Dichter vorschwebende Bild in reinster Weise verkörpern solle" — eine solche reine Verkörperung sah Goethe in dem Faust um diese Zeit eben nicht! Oft genug bekennt er dagegen im Briefwechsel mit Schiller, daß er, was der Theaterdichter im Vorspiel so rundweg ablehnt, für die fehlende Einheit durch bunte Mannigfaltigkeit zu entschädigen hoffe. Und wenn der Direktor hier verlangt, daß alles bei innerem Gehalt doch auch gefällig sei (47 f.), so verlangt Goethe dort ganz ebenso von der eigenen Arbeit, daß ihre Teile anmutig und unterhaltend seien und doch dabei etwas denken lassen (G. Wentzel, Analecta Faustiana 149 f.).

A (33—88). Die drei Charaktere stellen sich zunächst mit ihren Anforderungen an das Stück oder mit ihren Wünschen gegenüber dem Dichter selber dar. Der Direktor kennt kein anderes Gebot als die Forderungen der launenhaften Menge, die er zu gewinnen sucht (43. 82). Die ein paar Stunden vor der Vorstellung (53, sie begann in Weimar meistens um 6 Uhr) sich an der Kasse drängende und schubweise (51 Wehen, von den Geburtswehen) durch die enge Theaterthüre (die in diesem Falle zur Gnadenpforte wird, weil man von Glück reden kann, wenn man hinein kommt 52) eingelassene Menge macht ihm das größte Vergnügen, weil sie ein Zugstück für die Kasse anzeigt. Der Dichter dagegen, der feierlich in Stanzen redet, will von dieser Menge nichts wissen, deren Gedränge, wie er im Bilde bleibend (62) sagt, auch ihn mit fortzureißen droht. Wie in der Zueignung (12 = 65) erscheint ihm auch hier das allein (64) als die „reine Freude", sein Inneres, Selbsterlebtes (65) auszusprechen und das Lied langsam für die Nachwelt reifen zu lassen, während die Rücksicht auf die Mitwelt nur leeren, trügerischen Glanz zuwege bringe (73). Aber der Schauspieler, dessen Wirkung ganz auf die Gegenwart gestellt ist, dem die Nachwelt keine Kränze flicht, will wieder nichts von der Nachwelt hören, sondern nur der Mitwelt Vergnügen bereiten, auf das auch sie ein volles Recht hat (Knabe 79, vgl. 832. 1844, weil die Jugend die Gegenwart vertritt). Und während der Dichter sich ganz auf sein Inneres zurückzieht (67), drängt es den Schauspieler sich mitzuteilen (81); er wünscht (83) sich gerade die große Menge, welcher der Dichter scheu aus dem Wege geht (84;

vgl. 3681). Er verlangt deshalb von dem Stück Phantasie, Geist und Gefühl in allen Tonarten, besonders aber soll der Dichter ihn selber, die lustige Person, nicht vergessen, welche die sicherste Wirkung thut. Wenn Goethe hier auch „Vernunft und Verstand“ (87) besonders aufführt, so denkt man unwillkürlich an Schillers Brief von 26. Juni 1797, in dem er auf die große Schwierigkeit hinweist, zwischen dem Spaß und Ernst glücklich durchzukommen und gleich darauf den Gedanken ausführlich erörtert, wie Verstand und Vernunft in diesem Stoff auf Tod und Leben miteinander ringen; worauf Goethe nicht ohne leise Ironie antwortet: „so werden wohl Verstand und Vernunft wie zwei Klopffechter sich grimmig herumschlagen, um abends zusammen freundschaftlich auszuruhen.“

B I (89—157). In zwei Wechselreden setzt sich zuerst der Direktor mit dem Dichter auseinander. Er verlangt ein Stück, wo viel vorgeht und also auch viel zu sehen ist; auf ein einheitliches Ganze legt er keinen Wert, sondern rät dem Dichter die Menge, die bei ihren ganz verschiedenartigen Ansprüchen doch nicht zu befriedigen sei, lieber durch eine bunte Menge von Vorgängen zu verwirren, aus denen sich dann jeder selber das herausnehme, was seinem Geschmack entspreche. So werde er seinen Zweck am leichtesten erreichen (111); und mehr sei das Publikum, das auch Er aus ganzem Herzen verachtet, auch gar nicht wert (126, vgl. 1575). Für ihn ist die Dichtung nicht Selbstzweck, sondern nur ein Werkzeug (110), um auf das Publikum zu wirken, das er verächtlich mit leicht zu behandelndem weichem Holz (111) vergleicht, das man nicht mit der schweren

Hacke, sondern einfach mit dem Küchenmesser spaltet. Hier hat sich nun (Avis für Chorizonten!) der Standpunkt doch ein wenig verschoben und die Rollen scheinen vertauscht, wenn der Direktor den Dichter in der Verachtung des Publikums unterweisen zu müssen glaubt (vgl. 121 f., im Gegensatz zu 59 ff.). Aber freilich: auch Schiller, so sehr er sich mit Goethe in der Mißachtung des Theaterpublikums begegnete, hat sich durch die lebhafte Vorstellung der Repräsentation auf den Brettern, eines angefüllten und buntgemischten Hauses in seiner stillen Arbeit gefördert gesehen. Und so kann ja auch unser Theaterdichter, so wenig die Menge Einfluß auf sein Schaffen haben darf, doch durch den Erfolg, den seine Arbeit bei dem vollen Hause findet, erfreut werden. Aber von der handwerksmäßigen „Pfuscherei" der Theaterdichter (Herren 106 wie 210 und 578 ironisch von Autoren) und von dem bei den Truppen geltenden Grundsatz, es nur dem Publikum recht zu machen, will der Dichter nichts wissen; und die Zumutung, dem Geschmack der Menge durch ein buntes Quodlibet zu entsprechen, unterbricht er (132) mit einer Gebärde des Unwillens und der Entrüstung. Als idealistischer, in der Schule der Griechen gebildeter Dichter sieht er gerade in dem Einklang (140), den der Dichter aus seiner Brust auf die Außenwelt überträgt (140 f.; „indem er sie durch die spiegelnde Oberfläche seines Wesens in den Umfang seines Daseins aufnimmt und verschönert außer sich wieder darstellt," wie es bei Moriz und Goethe heißt, Hempel XXIV, 496), oder in der Einheit des Kunstwerkes das Wesen der Kunst, welche die bunten Erscheinungen des Lebens zu einer harmonischen Ein-

heit ordnet, indem sie Gesetzmäßigkeit (Rhythmus) in die Verhältnisse bringt (147) und dadurch wieder das Zusammenwirken des Einzelnen zu dem Ganzen (den „Accord“ im bildlichen Sinne 149) möglich macht. Es ist bezeichnend für die hohe Bedeutung, welche die klassische Aesthetik der metrischen Form beilegte, daß Goethe hier die Worte „Rhythmus“ und „Accord“ für die Kunstgesetze im allgemeinen verwenden konnte. Er stimmt hier (142 ff.; gleichgültig 143 = alles gleich bewertend, ohne harmonische Unterordnung) bis auf den Wortlaut mit Schiller überein, der, gleichfalls von Moriz' „Bildender Nachahmung des Schönen“ beeinflußt, die Wirkung der Kunst in den „Künstlern“ und später noch in der „Macht des Gesanges“ fast mit denselben Worten umschreibt. „Was die Natur“, heißt es bei Schiller (Gödeke VI, 271), „auf ihrem großen Gange in weiten Fernen auseinanderzieht, wird auf dem Schauplatz, im Gesange der Ordnung leichtgefaßtes Glied“; und wie Goethe und Moriz so redet auch Schiller später von der Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze in der Kunst. Für diese Verbindung der Einzelheiten zum „Accorde“ führt unser Dichter nun eine Reihe von Beispielen an: zunächst (150—4) symbolische Einklänge zwischen den Seelenzuständen und den sie begleitenden Erscheinungen der äußeren Natur; dann (154 f.) bildlich die Verbindung von einzelnen, an sich unbedeutenden Lorbeerlättern zum Ehrenkranz (im Lied des Dichters, das die bald vergessenen einzelnen Verdienste der Nachwelt aufbewahrt); und endlich (156 f.): „Wer sichert den Olymp, vereinet Götter?“ Dieser schwer und nicht völlig sicher zu erklärende Vers kann

in dem Zusammenhang, in dem er steht, auch nur ein Beispiel für die „herrlichen Accorde" (149) bedeuten, und daher nur so zu verstehen sein: „Wer sichert den Olymp, indem er die Götter vereinigt" (ganz entsprechend dem parallelen Verspaar von den Blättern, die der Dichter erst zum Kranze flicht). So kann er wohl nur sagen: auch die antiken Götter und ihre einzelnen Thaten wären längst vergessen, wenn nicht der Olymp als Ganzes, nachdem sie längst verschwunden sind, in den Werken von Dichtern wie Hesiod oder Homer unsterblich fortlebte.

II (158—213). Eines der von dem Dichter vorgebrachten Beispiele, das von der Liebe (152 f.), verfängt sogleich bei der Lustigen Person, mit der sich der Dichter jetzt auseinanderzusetzen hat. Sie nimmt ihn beim Wort, indem sie ihm rät, die Dichtung ohne viel Besinnen und sich dem Zufall überlassend wie ein Liebesabenteuer zu betreiben. Der Dichter soll nur ins volle Menschenleben hineingreifen, das, obwohl es jeder lebt, doch nur wenigen bekannt ist, das aber gerade deshalb immer interessant bleibt (168 f.); so wie das Leben unserem Blick nur bunte Bilder und Irrwege zeigt, die wir nie ganz klar übersehen, so soll es auch der Dichter halten (170 f.). Auf diese Weise werde er namentlich die Jugend gewinnen (174 ff.), die für ihn immer das dankbarste Publikum sei (180 ff.). Um auf die Jugend zu wirken, antwortet darauf der Dichter (184 ff.), muß man selber noch jung sein. Der Dichter des Vorspiels aber beginnt zu altern, wie der der Zueignung (210), wie Goethe selbst, dessen Alterssprache sich auch in dem Vorspiel schon bemerkbar macht (42 gelassen,

81 behaglich, 241 bedächtig). Er fühlt, daß die raschen Jugendtriebe, die Kraft der Empfindung und der Leidenschaft ihm entschwunden sind. Die Lustige Person aber weiß ihn zu trösten (198 ff.): im Leben brauche man wohl, zum Gelingen und zum Genuß (200 f. und 204, vgl. 1575 f.; 202 f., vgl. 1574), die Jugend; der Dichter aber muß, wie es die Lustige Person schon früher verlangt hat (159 ff. = 206 ff.), über seine Kunst, das dem Meister vertraute Saitenspiel (206), frei schalten, sich, wenn er auch selber alt ist, mit der Phantasie in seinen Gegenstand versetzen können. Das „selbstgesteckte Ziel" (208), auf welches der alte Dichter auf holden Irrwegen, d. h. durch mannigfaltige, immer interessante Verwicklungen (209 = 161 ff. und 2649 ff.) behaglich lossteuert, ist das Ende seiner erdichteten Liebesgeschichte, die er nun nicht mehr wie in der Jugend seinen Erlebnissen, sondern der erfindenden Phantasie zu danken hat. Denselben Gegensatz stellt Goethe im Fragment (1799 f.) auf, wenn er die Liebe aus warmen Jugendtrieben der bedächtigen Liebe des Alters nach einem vorausbestimmten Plane gegenüberstellt. Die freie Erfindung des Alters erscheint der Lustigen Person nicht minder verdienstlich (211), als die Jugenddichtung, die unmittelbar aus den Erlebnissen quillt (210 ist eure zu betonen). Die beiden letzten Verse (212 f.): „das Alter macht nicht kindisch, wie man spricht, es findet uns nur noch als wahre Kinder" werden stets mißverstanden. Der Dichter hatte sich darauf berufen, daß ihm die klarere Erkenntnis der Welt nur die Unbefangenheit und den Wagemut geraubt habe, die ihm in der Jugend zu eigen waren, als er die Welt noch

nicht kannte und sich noch an ihrem Trug erfreute (188. 193 = 667). Die Lustige Person tröstet ihn nun, ganz übereinstimmend mit ihrer früheren Rede (168. 170 f.; vgl. 11497 „die Menschen sind im ganzen Leben blind"): damit ist es gar nicht so weit her, du kennst auch als Alter noch nicht viel von der Welt; das Sprichwort hat wohl recht, wenn es meint, daß das Alter kindisch ist, aber es hat unrecht, wenn es klagt, daß das Alter kindisch macht — denn wir sind die ganze Zeit unseres Lebens Kinder geblieben; wir lernen das Leben nie ganz kennen und das darf dir also nicht die Unbefangenheit rauben!

C (214—242). In einer Schlußrede schneidet der Theaterdirektor alle weiteren Debatten ab und fordert zu Thaten auf. Von der „Stimmung" erwartet er nichts; er verlangt, daß der Dichter, der sein Handwerk versteht, die Poesie kommandiere. Auch das ist ganz im Sinne Goethes, der, immer ein Feind des Herumtappens und Dilettierens, seit seiner italienischen Periode gelernt hatte, ohne Rücksicht auf die persönliche Stimmung zu gewissen Tageszeiten ein poetisches Pensum zu erledigen und Dichtungen rein zum Zwecke einer Gesamtausgabe zum Abschluß zu bringen; und als ihm in unserer Periode gerade über dem Faust diese Fähigkeit abhanden zu kommen schien und er immer nach Lust und Laune vorgehen wollte, da hat ihm Schiller immer wieder nahegelegt, ein Machtwort zu sprechen, ernstlich zu wollen, die Poesie zu kommandieren, wie Schiller selbst es zu allen Zeiten, sogar unter körperlichen Leiden vermochte. Und auch damit redet der Direktor ganz nach Goethes Sinne, wenn er dazu auf-

fordert, keine Zeit zu verlieren (was heute nicht geschieht, ist morgen nicht fertig 225) und, anstatt eines unmöglichen Ideals, lieber das Mögliche zu leisten (227), das was im Augenblick nötig ist, und nicht mehr zu wollen, als was auch wirklich auszuführen ist (vgl. Jahrbuch IX, 179 ff.). Wenn erst das Mögliche erledigt ist, meint der Direktor, dann wird man schon durch die Stimmung des Gelingens von selber bei der Arbeit festgehalten (229 f.; vgl. 3072); es ist derselbe Gedanke, den Goethe sonst unter dem Bilde von den zinnernen Tellern ausdrückt (oben S. 10). Der Dichter kenne jetzt die Bedürfnisse des Theaters (222 ff.); und der Direktor erwartet, daß er ihnen allen genügen werde, darum gebraucht er auch für die Dichtung das Bild vom Brauen eines starken Getränkes, das aus verschiedenen Ingredienzien zusammengesetzt ist (223 f. 172; vgl. den Zusatz in A 2367). Auf den deutschen Bühnen, meint der Direktor ganz im Sinne des weimarischen Hoftheaterdirektors, herrsche nicht, wie etwa auf den französischen, ein exklusiver Stil, hier seien alle Richtungen willkommen. Auch die Verwandlungen verbietet kein Gesetz der Einheit des Ortes; darum verlangt er wiederum (vgl. 90 ff.) möglichst viel zu schauen, also Dekorationen und Maschinen (234). Und wirklich kommt, das Wasser (237) ausgenommen, in dem Faust alles vor, was er wünscht: Sonne (235. 243), Mond (235. 386. 400 ist also der Mond), die Sterne (236. 3678); Feuer (237. 2300. 2311. 2583), Felsenwände (237. 2315/6. 3842), Tier und Vögel (238. 2531/2. 3889 f.); von dem Zweiten Teil ganz zu schweigen, der damals erst im Entstehen war und wo von allen diesen

Dingen ein noch viel freigebigerer Gebrauch gemacht wird. Obgleich es gar nicht geboten war anzunehmen, daß der Dichter alle Winke des Direktors wirklich befolgt hat, dem dabei offenbar eine Ausstattungsoper wie die Zauberflöte vor Augen steht, liegt doch auch hier der Ausdeutung auf den Faust kein Hindernis im Wege. Ebenso steht es mit den Schlußworten, wo der Direktor dem Dichter eine gebundene Marschroute gibt, indem er ihm empfiehlt, den ganzen Kreis der Schöpfung durchzuschreiten und seinen Weg vom Himmel durch die Welt zur Hölle zu nehmen. Obgleich auch hier die Annahme von vornherein nicht zwingend ist, daß der Dichter dem Direktor, der nirgends von seiner Faustdichtung Kenntnis verrät, wirklich gefolgt sei, erhält die Sache doch sogleich ein andres Gesicht, wenn wir sehen, daß die folgende Dichtung wirklich den vorgezeichneten Weg einschlägt: sie beginnt in dem Himmel, sie setzt sich auf Erden fort — wie aber steht es mit der Hölle?

Man könnte sich ja die Sache leicht machen und meinen, es sei hier nur ein Programm für den Theatermeister gegeben, den ja der Direktor am meisten im Auge hat. Dann würden eben bloß die Schauplätze bezeichnet, die drei Reiche, in denen die Dichtung spielt: so wie Dantes Göttliche Komödie den umgekehrten Weg von der Hölle zum Fegefeuer in den Himmel nimmt; oder wie man, was Goethe noch nicht wußte, lange Zeit von einer drei Stockwerke ausfüllenden Mysterienbühne des Mittelalters geredet hat, wo sich die Erde zwischen dem Himmel und der Hölle befunden haben sollte. Als höllischen Schauplatz müßte man dann eben die Wal-

purgisnacht auf dem Brocken, in der damals noch Satan selber erscheinen sollte, und etwa das halbhöllische Milieu der Hexenküche gelten lassen. Aber ganz abgesehen davon, daß der Brocken und die Hexenküche eben doch nicht der Teil der Schöpfung sind, welcher die Hölle heißt, so stimmt auch der Weg von einem zu dem andern nicht, da doch die Hölle an unserer Stelle offenbar den Schluß bilden soll. Und in der That hat Goethe 1827 gegenüber Eckermann (III, 172) bekannt, daß der Weg vom Himmel durch die Welt zur Hölle zwar nicht die Idee, aber der Gang der Handlung sei; es ist nötig, sogleich festzustellen, daß diese Aeußerung in eine Zeit fällt, wo das Ende des Zweiten Teiles schon lange fertig war und Goethe an eine Höllenfahrt Fausts nicht mehr gedacht haben kann. Auch in unserer Periode kann nach dem Prologe an der Rettung Fausts kein Zweifel mehr sein: denn dort sieht die Weisheit des Herrn den glücklichen Ausgang voraus und verspricht ausdrücklich, Faust bald in die Klarheit zu führen (309). Und so bleibt als letzter Notanker für die Erklärung unserer Stelle nur die Annahme offen, daß Goethe damals eben eine Scene in der Hölle habe spielen lassen wollen. Und dafür findet sich wirklich ein schwacher Anhaltspunkt in dem leidigen ersten Faustparalipomenon, nach dessen Lektüre man immer wieder an die Worte denkt, die Schiller nach der Lektüre des Fragmentes schrieb: „Mir schwindelt ordentlich vor der Auflösung. Dies ist indes sehr natürlich, denn die Sache beruht auf einer Anschauung, und solang man die nicht hat, muß selbst ein so reicher Stoff den Verstand in Verlegenheit setzen." Nein, die

„Anschauung“ haben wir in diesem abstrakt formulierten und sich in logischen Gegensätzen bewegenden Paralipomenon gewiß nicht; sogar wer die Dichtung selber kennt, erkennt sie in diesen allgemeinen Sätzen kaum mehr wieder, wie sollen wir aus ihnen erst das herausbringen, was wir nicht kennen? (G. Wentzel, Analecta Faustiana 152 f.; Morris II, 103 ff. 179 ff. 229 f.) Goethe schreibt hier dem Ersten Teil „Lebens Genuß der Person von außen gesehn, in der Dumpfheit [der] Leidenschaft“ als Thema zu. Für den damals schon projektierten Zweiten Teil bestimmt er „Thatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein Schönheit“, was sich natürlich auf das thätige Leben und auf die Helena bezieht, nur daß die beiden Themen jetzt ihre Stelle getauscht haben. Nun folgt aber noch ein neues Stadium: „Schöpfungsgenuß von innen, Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle“, welches Goethe von den beiden früheren durch den Begriff: „Wesen“ (also Leben, Thaten, Wesen) unterscheidet. Nun wird man ja durch diese Begriffspaltung sofort an Moriz' „Bildende Nachahmung des Schönen“ und Goethes später in die Italienische Reise aufgenommenen Merkurartikel (Juli 1789; Hempel 24, 489 ff.) erinnert, Gedanken, die auch sonst noch, wie wir gesehen haben, in unserer Scene nachwirken. Der Gegensatz von dumpfem Genuß und von bewußtem Schönheitsgenuß, von thätiger Kraft und Bildungskraft oder Empfindungskraft (wobei aber doch wieder die Bildungskraft ein Teil der thätigen Kraft ist, so daß das thätige Leben und Helena für Goethe wirklich eine Einheit bilden konnten) findet sich bei Moriz-Goethe. Aber zwischen dem Genuß der Schönheit mit Bewußt-

sein und dem Schöpfungsgenuß von innen wäre unmöglich eine Grenze zu ziehen, und auch auf das „Wesen" zielt bei Moriz-Goethe der Genuß und die bildende Nachahmung des Schönen, die nur ein Teil des Schöpfungsgenusses ist. Und wenn wir die Breite betrachten, in welche Goethe (wie Schiller voraussagte) durch das thätige Leben und die Helena geführt wurde, wie konnte sich ein neues Stadium der inneren Entwicklung Fausts denn so kurzer Hand als Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle abspielen? Wie konnte Goethe auch nur einen Augenblick glauben, dieser Entwicklung in einem Epilog Herr zu werden, in dem sich noch dazu das Schicksal des Helden äußerlich erfüllen sollte? Jedenfalls aber macht das Paralipomenon die Voraussetzung, daß das Chaos auf dem Weg von der Erde zur Hölle gelegen ist; das stimmt zu der Miltonischen Kosmogonie, die Goethe im Sommer 1799 durch die Lektüre des „Verlorenen Paradieses" wiederum näher gebracht wurde. Ob das Paralipomenon 49 wirklich darauf hindeutet, daß Christus heruntersteigen und Faust im Chaos aus den Händen des Teufels befreien sollte, wage ich freilich nicht zu sagen, so gern ich auch den geistreichen Ausführungen von M. Morris gefolgt bin.

Dagegen ist es zweifellos, daß unserem Vorspiel ebenso wie der Zueignung ein Gegenstück am Schlusse der ganzen Dichtung entsprechen sollte. Die kurze „**Abkündigung**", die erst aus Goethes Nachlaß bekannt geworden ist (W. A. XV, 344), sollte gewiß ebenso das Theaterstück, wie der „Abschied" das Buch schließen; im Druck wäre sie also wohl diesem vorausgegangen. Goethe knüpft dabei an die theatralische Sitte des vorigen

Jahrhunderts an, wonach am Schlusse eines Stückes, das Beifall gefunden hatte, die Wiederholung von der Bühne herab verkündigt wurde; als Sprecher ist also der Direktor zu denken. In einer wilden, bloß am Eingang sich der Stanze nähernden Strophe empfiehlt er das Stück den „besten Köpfen" unter den Deutschen, auf deren stete Lust zu kritisieren er dabei stichelt. Nur um es wiederholen zu können, erbittet er sich Beifall für das Stück, das ja freilich nicht sein bestes sei, wie er den Leuten, die so schrecklich viel gelesen haben, gern zugibt. Er stellt sich dabei ironisch wieder ganz auf den Standpunkt des klassicistischen Goethe: es ist freilich kein Ganzes, obwohl es Anfang und Ende hat; darin aber, meint er, es wie Goethe selber symbolisch nehmend, gleiche es eben nur dem Menschenleben (Anzeiger f. d. A. XX, 259). Und so tritt er mit dem antiken Plaudite wiederum ab. Die Verse stammen zweifellos noch aus unserer Periode und sind, nachdem der Zweite Teil nicht bloß den Ersten, sondern auch die Rahmenstücke der ganzen Dichtung so weit aus den Augen verloren hatte, ebenso wie der „Abschied" liegen geblieben. Nach dem hochgestimmten, feierlichen Finale der ganzen Dichtung hätten sie die Wirkung nur abgeschwächt; auch waren die Voraussetzungen nicht mehr gegeben, und sie wären als eine bloße Stichelei auf die Zuschauer erschienen.

3. Prolog im Himmel.

Die Anregung zu dem Prolog im Himmel verdankt Goethe gewiß nicht dem Volksschauspiel oder den Puppenspielen; denn nur in ganz wenigen Puppenspielen er-

hält Mephistopheles in einem Vorspiel von Pluto den Auftrag, Faust zu verführen. Eher dürfte dieses uralte Motiv, das von den Vitae patrum an bis in die satirische Dichtung des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts unzähligemal wiederkehrt, ihm durch Lessings Faust nahegelegt worden sein, von dem seit 1784 nähere Kunde durch Blankenburg und Engel ins Publikum gedrungen war und seit 1786 in Lessings „Theatralischem Nachlaß“ auch Fragmente vorlagen. Bei Lessing ist es nicht der antike Höllenfürst, sondern Satan, der dem Teufel den Auftrag gibt, den Faust binnen 24 Stunden zu verführen und der Hölle zu überliefern. Der Teufel sucht ihn von der edelsten Seite, bei der Wißbegierde, zu fassen, wo er ihn am ersten in seine Gewalt zu bringen hofft; ähnlich wie Mephistopheles in Goethes Prolog die Vernunft als den größten Schaden für den Menschen ausgibt. Aber auch der Lessingische „Faust“ sollte die Meinung des Teufels widerlegen: die Gottheit hat dem Menschen den edelsten Trieb nicht zu seinem Verderben gegeben. Fausts Seele wird daher zuletzt gerettet, wie wir auch von Goethes Faust erst in dieser Periode mit völliger Sicherheit behaupten können, daß er nicht mehr der Hölle verfallen sollte. Lessings Entwürfe sind bald darauf von Schink aufgegriffen und in einzelnen Scenen ausgeführt worden (Splitter 887 f. und Pniower 44 ff.). Die Aussendung des Teufels kommt dann auch bei Maler Müller in der einleitenden Scene vor. Goethe soll nach einem allerdings sehr unzuverlässigen Bericht von Matthisson noch 1815 gelegentlich der Aufführung des Faust eine ähnliche Scene geplant haben, wobei freilich auch an einige Stellen des Zweiten Teiles ge-

dacht werden kann (Pniower 108; Gött. Gel. Anzeigen 1900, Nr. 3, S. 243 f.).

In Goethes Prolog nun wird Mephistopheles nicht von dem Höllenfürsten abgeschickt und auch nicht von dem Erdgeist, sondern Gott der Herr selber erteilt ihm die Erlaubnis, den Faust zu versuchen und zu verführen. Und dieser Vorgang wird nicht als etwas Außergewöhnliches hingestellt, das sich nur einmal, eben bei Faust, ereignet hat, sondern als etwas, was Gott Vater zum Besten der Menschen überhaupt gerne thut (342 f.). Daß der Teufel Macht hat, den Menschen zu versuchen, daß Gott dem Menschen gute oder böse Engel zur Begleitung gibt, ist ja ein biblischer Gemeinplatz, auf den zuletzt alle Sagen von Teufelsbündlern zurückgehen. Derselben jedem Bibelkundigen geläufigen Vorstellung hatte sich, wie wir wissen (Bd. I, S. 221 ff. und 354 f.), Faust selber schon in den früher entstandenen Partien zweimal (S. 226, Z. 46 f. und 3241 ff.) in uneigentlichem Sinne bedient, nur daß er für die Absendung des Teufels den Erdgeist verantwortlich machte, der sich ihm geoffenbart hatte, während ihm die Gottheit hinter dem Geist der Erde in unbestimmten Vorstellungen verschwand. Auch nachdem Goethe dieser Vorstellung Fausts im Prolog dramatisch die Wirklichkeit erteilt hatte, brauchte er die früheren Worte nicht zurückzunehmen, erstens weil Faust ja überhaupt nichts von der Absendung des Teufels im Prolog weiß, und zweitens weil der Prolog ihnen nicht widersprach, sondern ihre Voraussetzung nur folgerichtig weiter entwickelte; denn über dem Erdgeist steht als höhere Instanz der Herr selbst, und auch nach der Dämonologie des Faustdichters konnte sein Held für

das, was auf Erden geschieht, den Erdgeist verantwortlich machen, gerade so gut wie etwa ein Katholik seinem besonderen Schutzheiligen sein Unglück zuschieben kann. Wo daher durch Zensurhindernisse das Erscheinen des Herrn auf der Bühne unmöglich wird, ist es am besten, den Erdgeist an seine Stelle zu setzen, wie schon Dingelstedt vorgeschlagen hat.

Den „Herrn" hat Goethe nicht pathetisch und unbestimmt, in unfaßbaren und ungeheuren Dimensionen dargestellt wie etwa Klopstock, sondern er hat ihn uns wie die mittelalterliche Legende und Hans Sachs ganz naiv in vertrauliche Nähe gerückt. Hinter dem Doppelsinn des Wortes „menschlich" (353, das „als Mensch", aber auch „human" bezeichnen kann) verbirgt sich die heitere Selbstironie des Dichters, der Gott Vater gerade so wie den Teufel (Bd. I, S. 276 f.) doch auch nur in der Sprache der Menschen reden lassen kann. Dabei ist es ein sehr feiner Zug, daß uns der Herr, nachdem die Engelchöre die unergründliche Macht und Weisheit des Schöpfers und des Erhalters (250) gepriesen haben, dann doch bloß durch die leise Parodie des Teufels näher bekannt wird, wodurch die ernsten Züge des Herrn, der sich das Lachen abgewöhnt hat (278), doch stets ein humoristisches Lächeln umspielt. Gott Vater ist für Mephistopheles der Alte (350), ein „großer Herr" (352), er gibt ihm den Titel „Euer Gnaden" (287), der wohl schon damals nicht bloß vornehmen Leuten überhaupt, sondern besonders der höheren Geistlichkeit zukam. Seine Heerscharen, zu denen sich auch der Teufel selber rechnet, nennt er sein Gesinde (274); und wenn der Herr sich ihnen feierlich zeigt, so fragt er wie bei einer Visite

nach ihrem Befinden (272). Goethes Gott Vater verträgt solche leise Travestie, denn in zwei Eigenschaften hat ihn der Dichter groß in die Höhe zu heben verstanden. Mit allumfassender **Liebe** nennt er nicht bloß Faust, den Zweifler, den Ketzer, trotzdem seinen Knecht (299; vgl. Hiob I, 8); seine Liebe umfaßt sogar auch den Geist der Verneinung, den er gerne bei sich sieht (273. 336 ff. 350) und in seiner unaussprechlichen Güte und Milde ruhig gewähren läßt. Die Nachricht, daß Goethe einmal daran dachte, den Teufel selbst Gnade und Erbarmen vor Gott finden zu lassen, wie Klopstock den Abbadonna endlich begnadigen ließ, ist keineswegs kurz von der Hand zu weisen (Falk 92). Ein Niederschlag ist noch in der Verliebtheit erhalten, die den Mephistopheles im Zweiten Teil gegenüber den Engeln befällt; denn des Dichters Meinung ist hier offenbar, daß auch der Teufel von dem Element der ewigen Liebe ergriffen wird, das in ihm freilich einen perversen Ausdruck annimmt, dessen er sich aber nur darum schämt, weil er sich in ihm des fremden himmlischen Tropfens bewußt wird. Zweitens aber tritt die unergründliche **Weisheit** Gottes in dem Prolog strahlend hervor, mit der er den Teufel überall, also auch bei Faust, gewähren läßt und das Ende der von ihm gebotenen Wette voraussagt. Die Weisheit, nicht die Allwissenheit; denn diese übermenschliche Eigenschaft, die der menschlichen Darstellung spottet, hat Goethe wohlweislich aus dem Spiele gelassen. Wenn Gott Vater ohnedies voraus weiß, was in Zukunft geschehen wird, dann hört natürlich jeder Dialog auf, da er auch die Antworten im voraus wissen muß; dann kann der Teufel keine

Wette bieten; dann kann er, wenn ihm der Allwissende seine Beschämung vorausgesagt hat (327 ff.), nicht mehr mit Zuversicht dem Ausgang der Wette entgegensehen (330 f.). Goethe hat hier aus dem Messias von Klopstock einen Fehler vermeiden gelernt. Dort beschließt der Sohn Gottes, sich zu opfern, ein Engel soll seinen Entschluß Gott überbringen; aber wenn dieser allwissend ist, weiß er es ja? Der Engel liest also vor den Heerscharen die Gedanken Gottes von seinem Antlitz ab — was natürlich nur als eine Ausflucht des Dichters empfunden wird, der Uebermenschliches übermenschlich in menschlicher Sprache und für die menschliche Fassungskraft darstellen will.

Der Teufel gibt sich im Prolog durchaus harmlos, als Schalk (339). Diese Auffassung, die in unserer Scene am stärksten hervortritt, ist wiederum kein plötzlicher Sprung, sondern allmählich vorbereitet, wie uns schon die Betrachtung der „Hexenküche" gelehrt hat, wo die Hexe von dem Junker Satan ähnlich sagt: „Ihr seid ein Schelm, wie Ihr nur immer wart!" (2515). Aber dennoch hat Goethe, der sich offenbar bewußt war, daß sein Teufel immer heiterere Züge annehme, eine Motivierung des Charakters für nötig gehalten. Mephisto ist hier also „unter allen Geistern, die verneinen," der harmloseste, der bloße Schalk (338; anders wieder 1338). Es wird also hier eine bunte Verschiedenartigkeit der Höllengeister vorausgesetzt, wie die Teufelslitteratur des sechzehnten Jahrhunderts und nach ihr die Faustbücher (z. B. Pfitzer 193 ff. 195 ff.) Teufel für die verschiedenen Todsünden und Stände kennen. Der Maler Müller, der in seinem „Faust" diese Vorstellung aufgegriffen

hat und Goldteufel, Wollustteufel, Litteraturteufel, Malteufel u. s. w. einführt, unterscheidet die Teufel auch nach dem Charakter in bösartige und weniger bösartige, und er nennt einen ganzen Hofstaat des Teufels, wo der eine den Hofarzt, der andere den Hofnarren, Mephistopheles aber das Höllengenie vorstellt. Und als Hofnarren, zwar nicht des Teufels, aber des Herrn, haben die Zeitgenossen den Mephistopheles des Prologes mit Recht bezeichnet, noch ehe er im Zweiten Teil das Narrenkostüm wirklich angelegt hat. Er redet ganz im Tone des lustigen Rats, dem es sein Amt nicht bloß erlaubt, sondern zur Pflicht macht, die Wahrheit zu sagen, auch wenn sie bitter ist. Mit dem Herrn steht er auf dem besten Fuße; wie er seinerseits im Himmel stets willkommen ist, so sucht auch er den alten Herrn gern auf (273), und von dem Groll auf den, der ihn in die Finsternis gebracht hat, von dem Neid auf den ewigen Glanz des Himmels (1783 f.) regt sich nichts in ihm. Er wird sogar von der Gottheit als Vertreter eines zwar feindlichen, im letzten Grunde aber doch nützlichen Prinzipes anerkannt: indem er den Menschen zum Bösen reizt, bewahrt er ihn vor der Unthätigkeit, und so befördert er, wider seinen Willen, die Absichten Gottes; er „schafft" (343), indem er als Teufel reizt und wirkt, d. h. eigentlich zerstört. Denselben Gegensatz, den die Worte „als Teufel schaffen" enthalten, hat Goethe später in dem Vers ausgedrückt: „Der stets das Böse (direkt) will und stets (indirekt) das Gute schafft" (1336). Ganz denselben Gedanken hat Goethe dem Mephistopheles in dem Festgedicht vom 18. Dezember 1818 (Hempel XI, 344) in den Mund gelegt, wenn er ihn sagen läßt:

„Böser Wille, Widerspenstigkeit, Verwirrung der besten Sache gefährde nicht die Welt, wenn scharfes Aug' des Herrschers die Verwirrung stets unter sich in kräft'ger Leitung hält." Wie das Uebel in der physischen Natur (259 ff.), so erscheint also nach der optimistischen Weltanschauung des Faustdichters auch das Böse in der moralischen Welt bloß als Sauerteig des Guten, als machtlos (343 = 1362 ff.) gegenüber der Weisheit des Herrn, die sich gerade durch das heitere Gewährenlassen des Teufels in erhabenster Größe zeigt.

Aber man vergesse nicht: der alles zum guten wendet, ist zuletzt doch der Herr. Der Teufel bleibt doch der Teufel, der das Böse will und den nur die unendliche Liebe Gottes und seine weise Vorsicht harmlos finden und nehmen darf. Und wenn der Teufel umgekehrt der Güte Gottes gegenüber den alten Groll zu vergessen scheint, so soll auch das wieder die Macht der unendlichen Liebe andeuten, die es selbst über den Teufel gewinnt; es ist das einer der menschlichen Züge, die sich einstellen mußten, sobald der Teufel als menschlich redend und handelnd eingeführt wurde (Bd. I, S. 270 ff.). Der Tadel der Frau von Staël aber, die den Teufel Gott Vater gegenüber weniger gutmütig, grimmiger wünschte (Falk 80 f.), wäre schwerlich unberechtigt, wenn wir in Mephistopheles nur einen Schalksnarren zu erblicken hätten. Aber wie bei dem Maler Müller zwar jeder der Teufel eine andere Art hat, alle sich aber in dem Hölleninteresse vereinigen, so verliert auch Goethes Mephistopheles dieses Interesse nicht aus den Augen. Nicht ohne Grund muß er sich in dem Festgedicht von 1818 (Hempel XI, 344) gegen den Vorwurf der Ver-

stellung wahren; er ist und bleibt ein Lügengeist auch im Prolog, und das zweideutige Wort Schalk (339) hat bei Goethe, wie man sich aus den Xenien (Nr. 310) erinnert, in jener Zeit keineswegs einen harmlosen Sinn. Ganz deutlich sagt das Mephistopheles selber in dem Epilog; und nach dem Grundsatz, daß das, „was eine dramatische Person im Monolog sagt, ihre wahre Absicht ist, das, was sie im Dialog sagt, auch Verstellung sein kann“, dürfen wir ihn nur hier beim Wort nehmen. „Ich hüte mich, mit ihm zu brechen“ (351) sagt er; und was heißt das anders, als daß er nicht seine wahre Natur, nicht alle seine Absichten hervorkehrt, um die Liebe Gottes nicht auf zu starke Proben zu setzen? Wir werden ihm nicht alles glauben dürfen, wenn er sich auch als Freund der derben Wahrheit aufspielt; diese Tonart ist ja auch den großen Böswichtern Shakespeares, den Richard III. und Jago nicht fremd. Lügt er doch gleich, wenn er sich anstellt, als ob er in dem Kreise der Engel nur Verhöhnung zu erwarten habe (276; „daß man mein spott' in diesem hohen Kreis“, Richard III., II, 1), während nur er selber die Engel nachäffend verspottet (250 = 270 = 282; nach Moses 1, 5). Und er lügt noch mehr, wenn er sich vor Gott Vater als Freund der Menschen aufspielt, deren Misere ihm zu Herzen gehe (280), die er selber gar nicht mehr plagen wolle (297 f.), — während er später Faust gegenüber seinem Grimm auf das verdammte Zeug, die Tier- und Menschenbrut, keinen Zwang auflegt (1369 ff.) und dort sich von sentimentalem Mitleid nicht mehr zurückhalten läßt, ihr zu schaden. Ist er doch auch hier sogleich darauf bereit, Faust, den Gott Vater als einen

der besten unter den Menschen nennt, flugs zu verderben. Und wie macht er's denn an der früher entstandenen Stelle (1844 f.), wo er sich aus Mitleid mit dem „armen Knaben" erbietet, den Schüler zu trösten, nur um ihm gegenüber wieder einmal recht den Teufel zu spielen? Allerdings ergreifen auch bei dem Maler Müller zwei Teufel die Partei des Menschenvölkchens: der eine, weil es, ob es gleich verlegene Ware sei, doch die Höllenbewohner noch manchmal lachen mache; der andere, Mephistopheles, weil er wenigstens noch an vereinzelte Größe unter den Menschen glaubt, während Satan überall nur die nackte Erbärmlichkeit auf Erden findet und von Mephistopheles verlangt, daß er ihm Faust herschaffe, wenn er sich für widerlegt erklären solle. Für Goethe kommt hier aber vielmehr das Faustbuch von Pfitzer (129. 168 ff. Christl. M. 9, 30) in Betracht, wo sich Mephistopheles auch bloß für einen harmlosen spiritus familiaris, der gern bei den Menschen wohne, und nicht für einen scheußlichen Teufel ausgibt. „Wenn uns Geister", sagt er, „nicht das Gift Luzifers durchdrungen hätte, wollten wir keinen Menschen beschädigen, sondern uns freundlich zu ihnen halten; so aber muß ich beschädigen, ja alle Elemente und Menschen, so mir nicht Einhalt gethan wird, beleidigen, welches ich doch nicht allezeit gern thue." Aber Pfitzer fügt auch ausdrücklich hinzu, daß das durchaus nicht wahr sei, und daß der Teufel nur seiner Gewohnheit nach lüge, wenn er sich als Freund der Menschen anstelle. Der Teufel, sagt er (400 f.), redet zwar mitunter die Wahrheit, aber nur um seines Vorteils willen, damit er die Lüge unter der Wahrheit desto

besser verkaufen kann. Wie genau sich Goethe diese Aeußerungen Pfitzers, daß die Teufel englisch lispeln, wenn sie lügen (1141), daß der Teufel keines Menschen Freund sei (1651 ff.), gemerkt hat, das werden uns bis auf den Wortlaut die folgenden Scenen, die alle unserer Periode angehören, zeigen. Und nicht anders hat er sich den Teufel auch im Prolog gedacht. Der einzige Einwand, den man dagegen erheben könnte, wäre die Allwissenheit Gottes, der ja den wahren Sinn und die Absichten des Teufels kennen muß; aber die Allwissenheit hat Goethe, wie wir oben (S. 76 f.) gesehen haben, in seiner rein menschlichen Auffassung des Herrn mit Recht aus dem Spiel gelassen. Den Mephistopheles möglichst harmlos sich geben zu lassen, wurde ihm dagegen noch durch den Umstand nahe gelegt, daß bei ihm nicht der Teufel, sondern der gütige Allvater dem Teufel die Macht über Faust gibt; es hätte aber der Liebe Gottes schlecht entsprochen, wenn der Teufel hier ebenso wie in dem Monologe vor der Weltfahrt (1860 ff.) seiner Freude Ausdruck gegeben hätte, wie er Faust auf Erden quälen und verderben wolle. Darum wählt er hier immer die vorsichtigsten Worte: „ihn meine Straße sacht zu führen" (314) und nur zuletzt bricht seine wahre Absicht einmal heraus: „Staub soll er fressen und mit Lust" (334), womit er doch aber auch nur dem Helden Sinnenglück zu verschaffen verspricht.

A (243—270). Gott zeigt sich wieder einmal nach längerer Zeit (271) den himmlischen Heerscharen, unter denen auch der Teufel gewöhnlich erscheinen darf (273). Der Schauplatz ist nur in dem Titel ganz allgemein an=

gegeben, die genauere Ausmalung wieder der Phantasie des Lesers oder des Regisseurs überlassen. Der Himmel wird natürlich durch keinen architektonischen Bau dargestellt, sondern von Licht und Wolken gebildet. Der Herr erscheint in weiter Perspektive tief im Hintergrund, von ihm gehen alle Lichtstrahlen aus; er nähert sich den Heerscharen ein wenig (271) und hält dann still. Die drei Erzengel treten vor den Herrn (Hiob 1, 6) und verkündigen das Lob Gottes aus der Natur. Die drei gleichgebauten Strophen, in denen sie dieses uralte Thema der Psalmen und jeder geistlichen Liederdichtung variieren, werden in hellem und feierlichem Tone gesprochen, sie klingen aber wie Gesang (bei Falk 80 nennt sie Goethe auch so). Jede Strophe enthält ein Naturbild; nur in der ersten wird der Bezug des Bildes auf die Gottheit durch die vier letzten Verse (247—250) ausgedrückt, die in den beiden folgenden Strophen schon als selbstverständlich vorausgesetzt und zuletzt als selbständiger Refrain von allen drei Engeln wiederholt werden. Raphael singt von der Sonne als Vertreterin der siderischen Welt: sie durchläuft die ihr von Gott vorgezeichnete Bahn (245) unter dem Getön der „Harmonie der Sphären", welche der Erzengel als einen Wettgesang der Sonne mit den übrigen Planeten (244) zum Preise des Schöpfers betrachtet. In lebhafterem, bewegterem Tempo besingt Gabriel die Achsenumdrehung der elementarischen Welt, der Erde, und ihre Folgen: den für die Erde bezeichnenden Wechsel von Tag und Nacht (253 f. 1784. Hempel XVII, 372) und von Ebbe und Flut (255 f.). Während hier die Erde im Kreislauf der Weltkörper betrachtet wurde, hat es die

folgende Strophe nur mit den eigenen Angelegenheiten der Erde zu thun. Michael, der streitbare unter den Erzengeln, besingt die physikalischen Uebel auf der Erde (259 ff., vgl. 1367 ff.): bei dem engen Ineinandergreifen der Naturwirkungen (261 f.) leitet er sie alle von dem Wüten der Winde ab, die ja auch die Wolken zum Gewitter (263 f.) zusammenballen (ebenso 1130 f.). Aber den Engeln (265 angelus = Bote) macht auch das Uebel auf der Welt keine Furcht: sie wissen, daß es machtlos ist (1783); sie sehen auch in der Gewitternacht Gottes Sonne ruhig fortwandeln (266. 1782); denn nur für die Menschen gilt der Wechsel von Tag und Nacht. Und nun vereinigen sich alle drei im Preise Gottes: indem sie den Schöpfer selbst mit den gleichen Worten preisen (267 ff.), wie früher sein Werk, die Sonne (247 ff.), entsteht nach einem uns wiederholt begegneten Kunstprinzip (oben S. 56) der Eindruck, als ob sie jetzt erst, im Laufe des Gesanges, von dem Werk auf den Schöpfer selbst zurückgewiesen würden. Und wenn sie früher vor den Werken bewundernd standen, obwohl (248) sie sie nicht ergründen konnten, so bewundern sie jetzt fortschreitend die Macht und die Größe des Schöpfers selbst, gerade weil (268) er so unergründliche Werke schaffen konnte. Dadurch fühlen sie sich in ihrer Liebe zu Gott befestigt (247. 267), in dem sie nicht bloß den Schöpfer, sondern, feindlichen Gewalten zum Trotz, noch mehr den Erhalter (250. 270) anbeten. Damit leitet der Engelgesang schön zu dem Auftreten des Mephistopheles hinüber, der nach dem physikalischen Uebel in der Natur nun das moralische Uebel in der Menschenwelt zur Sprache bringt.

B I (271—298). Den lobpreisenden Engeln tritt der Teufel, der zwar erst jetzt (242/3: nachher), natürlich in Teufelsgestalt, aus dem Boden aufsteigt, der aber auch hier wiederum (s. Bd. I, S. 361) das Gebet der Engel auf dem Wege gehört hat, als Tadler gegenüber, wie man es von ihm gewohnt ist (294 f.). Die Rolle des Anklägers oder Verklägers ist auch in der Volksphantasie und in der Faustsage mit seinem Wesen untrennbar verbunden (Witkowski, Walpurgisnacht 22 und unten S. 96). Er schlägt sogleich einen vertraulichen Ton an und bringt, was er zu sagen hat, selber in Form und Inhalt in schroffen Gegensatz zu den Lobeshymnen der Engel. Wenn auch Er pathetisch werden wollte (275. 277), meint er, so würde das bei ihm, dem Realisten, nur Gelächter erregen; und von den Weltkörpern weiß er nichts zu sagen, da sein Wirkungskreis auf die Erde beschränkt ist. Darum redet er von der Misere des Menschenlebens, wie sich die Menschen selber (nicht: untereinander, 280 = 662) das Leben sauer machen und plagen. Einen dem Dichter selbst sehr geläufigen Stoßseufzer, der auch im Faust aus dem Munde des Helden und sogar aus dem Gretchens wiederkehrt (662 ff. 2941), hat er hier dem Teufel in den Mund gelegt; anderswo bezeichnet er diesen Jammer geradezu als das Resultat der Geschichte (Luden, Rückblicke 56; Kanzler Müller [2]245). Den Refrain der Engel nachspottend und verhöhnend, findet er, daß sich leider auch im Bösen seit dem Anfang der Welt nichts verändert habe (282 = 250. 270; wunderlich in absichtlichem Gegensatz zu den wunderbaren hohen Werken 249. 269). Er heuchelt ein herzliches Mitleid mit dem Menschen, den er als kleinen

Erdengott (Moses 1, 1, 26 ff.; vgl. 1802) bezeichnet, und leitet sein Unglück besonders von dem Mißbrauch der Vernunft ab, die Gott dem Menschen nur zu seinem Schaden verliehen habe. In seinem Bemühen, sich mittels der Vernunft zu erheben, fällt er nur immer tiefer herunter (286. 292); wie die großen Heuschrecken, die immer fliegen wollen, aber es nur zum Springen bringen und endlich wieder im Grase sitzen (291 = 4381; 292 liegt nicht die Redensart: „seine Nase hineinstecken", sondern: „auf die Nase fallen" zu Grunde, denn es geschieht unfreiwillig). Eine Anspielung auf die Greuel der französischen Revolution, ihre Proklamierung des „Kultus der Vernunft" und eines nackten Weibes als „Göttin der Vernunft" ist hier deutlich zu erkennen. Aber Mephistopheles redet hier doch als Vertreter einer Weltanschauung, die im vorigen Jahrhundert weit verbreitet war und zuerst von Bayle vertreten wurde, der den Grundsatz aufstellte, daß die Vernunft dem Menschen nur zum Schaden gereiche. Von Bayle, einem Lieblingsschriftsteller seiner Jugendperiode, hat dann auch Wieland den Gedanken übernommen (Euph. III, 111); aber auch Arndt (Werke III, 44 f.) behauptet das Gleiche von dem Feuer, das Prometheus vom Himmel gebracht hat (vgl. Faust 284). Gegen den Skepticismus Bayles trat Leibniz, der Optimist, in seiner Theodicee in die Schranken (Universalbibliothek I, 122 f. u. ö.). Es ist hübsch, zu sehen, wie diese beiden Weltanschauungen, der Skepticismus und der Optimismus, in unserem Prolog durch den Teufel und durch den Herrn, auf dessen Seite der Dichter selber steht, vertreten werden.

Man hat zwischen dieser Stelle des Prologes und

dem Monolog vor der Weltfahrt einen unlösbaren Widerspruch finden wollen. Das ist indessen nicht einmal im logischen Sinne und noch weniger im dramatischen Sinne der Fall. Wenn Mephistopheles dort die Vernunft als des Menschen allerhöchste Kraft bezeichnet (1852), so meint er, wie schon die Zusammenstellung „Vernunft und Wissenschaft" ergibt, den richtigen, den menschlichen Kräften angemessenen Gebrauch der Vernunft; als „Schein des Himmelslichtes" (284; anders 235. 400) läßt er sie aber ja auch hier gelten. Und wenn er hier von dem Mißbrauch der Vernunft redet, der den Menschen unter das Tier herabsetzt, so hatte er dort, wo sein Blick auf Faust gerichtet ist, der ihm dazu keinen Anlaß bot, natürlich keinen Grund, dasselbe zu sagen; aber daß auch ein unbändiges Aufstreben nach oben, der Titanismus, der doch auch Mißbrauch der Vernunft über die menschlichen Kräfte hinaus ist, den Menschen zu Grunde richtet, das weiß er auch in jenem Monolog (1556 ff.). Daß er aber von einem richtigen, dem Menschen angemessenen Gebrauch der Vernunft hier in unserem Prologe nichts weiß oder nichts wissen will, das liegt ganz in seinem Teufelsinteresse; hier, wo er Gott Vater den freilich aussichtslosen Rat erteilt, das Los der Menschheit ohne die Vernunft besser zu gestalten (283 f.), braucht er nicht zu sagen, daß die Vernunft den Menschen auch glücklich machen kann, daß besonders einzelne außergewöhnliche Geister durch sie wohl auf den rechten Weg geführt werden können. Daß Goethe die Sache aus diesem Gesichtspunkt betrachtete, ergibt ja sogleich die Fortsetzung der Scene. Gott Vater nennt ja ausdrück-

lich den Faust als einen, der zum Gegenbeweis dienen kann für den richtigen Gebrauch der Vernunft. Warum ist denn der Teufel sogleich bereit, ihn seine Straße zu führen, als weil er ihn nicht durch die Vernunft zur Klarheit geführt sehen will? Wenn Faust auch ohne sein Zuthun verloren gehen müßte, bloß durch die Vernunft, so brauchte er sich ja weiter um ihn gar nicht zu kümmern! Der Fall liegt hier natürlich ganz anders als in jenem Monologe, wo der Teufel sagt, er würde auch ohne ihn zu Grunde gehen (1856). Denn da ist der Bund mit dem Teufel eben schon geschlossen; da hat er sich nach der späteren Voraussetzung unseres Prologes Gott Vater gegenüber eben schon verpflichtet, ihn seine Straße zu führen. Hier im Vorspiel aber hat er freie Hand. Daß er die Vernunft dem Menschen gern entzogen sehen möchte und daß er Faust, den der Herr zur Klarheit führen will, von der Vernunft ab auf seine Straße ziehen will, ist, denke ich, Beweis genug, daß er nicht so denkt, wie er redet. Von einer zeitlichen Verschiebung der Voraussetzungen kann schon deshalb nicht die Rede sein, weil sich dieselben scheinbaren Widersprüche, die eben auf der verschiedenen Auffassung der Begriffe beruhen, auch sonst im Faust wiederholen. Obwohl auch Faust selber im zweiten Monologe an der menschlichen Vernunft und Wissenschaft verzweifelt, verehrt er doch gleich darauf (692) in dem selbstbereiteten Gift „Menschenwitz und Kunst“. Und wenn Mephistopheles in jenem Monologe auch „Vernunft und Wissenschaft“ als des Menschen allerhöchste Kraft bezeichnet, so verspottet er sie doch beide gleich darauf in der Schülerscene ebenso wie in unserem Prologe. Auch das ist

dramatisch und logisch kein Widerspruch. Dramatisch nicht, weil er dem Schüler gegenüber ebensowenig die Wahrheit zu sagen braucht, wie im Prologe; logisch nicht, weil er dabei die unvollkommenen Erscheinungsformen der Vernunft und der Wissenschaft in der Fakultätsgelehrsamkeit im Auge hat. Man muß sehr vorsichtig sein, aus allgemeinen Sätzen, die in der Dichtung und besonders im Drama immer nur an Ort und Stelle den richtigen Sinn erhalten, Widersprüche herauszufinden; und noch vorsichtiger, daraus auf Verschiebung der Voraussetzungen zu schließen.

II (299—343). Von den allgemeinen Betrachtungen kommt der Herr ohne Uebergang (299; vgl. 3303) auf den Fall Faust zu sprechen. Daß dem Dichter dabei das Buch Hiob vorgeschwebt hat, hat er selbst bekannt und ist oft genug beobachtet worden (Kanzler Müller 26; Crabb Robinson 2, 433 = D. Rundschau XXV, 11, 188; Heine bei Elster 6, 477; Prutz' Museum 1860, I, 767 ff.; Kochs Zeitschr. IV). In der Bibel treten die Kinder Gottes, der Satan unter ihnen, vor den Herrn. Der Herr fragt ihn zuerst, wo er herkomme? Der Teufel antwortet, er habe das Land umher durchzogen. Dann erkundigt sich der Herr sofort nach Hiob, als nach dem Muster eines gottesfürchtigen, frommen Menschen, der das Böse meide. Der Satan meint: weil der Herr ihn, sein Weib und alles gesegnet habe mit Glück; wenn Gott seine Hand gegen ihn ausrecke und an sein Glück taste, werde er ihm, „was gilt's?" (vgl. 312), fluchen. Er bietet also auch hier die Wette. Der Herr gibt ihm nun wirklich Macht über Hiobs Besitz, nur an ihn selbst dürfe er nicht die Hand legen. „Da ging der Satan von dem Herrn."

So wird auch Fausts Name bedeutungsvoll zum erstenmal in der fertigen Dichtung von dem Herrn ausgesprochen (299). Als ein Gegenbeweis offenbar, daß die Vernunft den Menschen nicht immer in die Irre leite; als ein Gegenbeweis, daß sie nicht von allen mißbraucht werde. Wie in der Bibel (Hiob I, 8) den gottesfürchtigen Hiob, der seinesgleichen nicht hat im Lande, so nennt der Herr hier den Zweifler, den Ketzer Faust mit geflissentlicher Betonung „seinen Knecht". Zum Erstaunen des Teufels, der ihn ironisch einen ganz „besonderen" (300, vgl. 1740) Diener nennt und seinen ewig unbefriedigten Titanismus in denselben Wendungen umschreibt, wie Faust vor der Weltfahrt und Mephistopheles in der Scene „Wald und Höhle" (das Bild von Trank und Speise 301, wie 1777. 1864). Was dem Menschen nicht gegeben ist: nämlich alles in sich zu vereinigen, alles durchzugenießen, das mache ihm allein Freude. Auch hier wird „das Ganze" durch Gegenüberstellung von Gegensätzen ausgedrückt: Himmel und Erde (304 f. = 3284; 305 widerspricht nicht 1859, vgl. 301), das Schönste und das Höchste (304 f.; vgl. 1772 Höchste und Tiefste), das Nächste und das Fernste (306; andere solche Gegensätze 1773 Wohl und Weh, 1784 Tag und Nacht, 1793 ff.), das Unmöglichste (304 bildlich, vgl. „Die Sterne, die begehrt man nicht" und an die Stein I, 23, Alexis und Dora V. 48; umgekehrt 2863) sucht er zu erreichen, ohne Befriedigung zu finden (302 = 1858 f.). Der Herr gibt zu, daß er ihm jetzt nur „verworren diene" (308), d. h., wie am deutlichsten die Katechisationsscene zeigt (3450 ff.), daß bei ihm noch alles „dunkler Drang" (328), dumpfes Ge-

fühl, nicht klare Erkenntnis der Gottheit ist. Aber wie der Gärtner aus dem Ausschlagen des Bäumchens für die Zukunft Früchte hofft (310 f.; vgl. Zeitschr. f. d. Phil. XXVI, 141), so sieht auch der Herr in Fausts dunklem Streben nach der Gottheit die Gewähr künftiger Klarheit. Wenn er sich dabei der Wendung bedient, „er werde ihn bald in die Klarheit führen" (309), so ist das „bald" nach göttlichen Begriffen zu verstehen und natürlich an das Jenseits gedacht; denn diesseits irrt der Mensch immer (317). Es ist sogar möglich, daß Goethe dabei direkt an den Glanz des Himmels gedacht hat, denn auch in dem Gedicht „Zueignung" (V. 18) bedeutet „eine Klarheit" so viel als „eine klare Stelle". In dem „Abschied" (W. A. XV, 1, 344) heißt es von dem Dichter selbst, daß ihn „der Weg zur Klarheit aufgeführt".

Als aber Mephistopheles hört, daß Faust zur „Klarheit" bestimmt sei, ist er flugs bereit, ihn zu verderben; und er bietet wie der Satan im Buch Hiob Gott die Wette, ihn, wenn der Herr es erlaube, seinen Weg zu führen. Der Herr gibt die Erlaubnis mit dem Zusatz (315): „solang er auf der Erde lebt". Das heißt: Mephisto darf ihn auf Erden führen, wohin er will. Das Erdenleben ist ja für den Menschen die Zeit der Prüfung, der Versuchung, des Irrens (317); und die Erde ist der Wirkungskreis des Teufels. Der Herr betrachtet es also hier wie später (315 ff. 342 ff.) als etwas ganz Selbstverständliches, daß der Teufel auch dem Faust auf Erden als Verführer nahen darf; nur an die Seele des Toten darf er, ebenso selbstverständlich, nicht etwa erst mit der Verführung herantreten. Und

damit ist der Teufel ganz einverstanden (318), wie er ja auch später dem Faust seinen Dienst bloß für diese Welt anbietet (1656). Auch Mephistopheles findet die Bedingung ganz selbstverständlich und ganz allgemein, nicht bloß für Faust, giltig (319). Er vergleicht sich mit der Katze, die nur solche Mäuse frißt, die sie selber lebendig gefangen hat (322), nicht aber tote. Er liebe, sagt er, die vollen frischen Wangen: natürlich bloß um sie zu verderben (320); denn Blut ist für ihn ein ganz besonderer Saft (1740), und das immer neu zirkulierende frische Blut zu begraben (1371 ff.) seine würdige Pflicht. Einer, der schon tot ist, dagegen hat für ihn kein Interesse mehr, weil hier nichts mehr zu verderben ist. Der Teufel sagt also einfach: wenn er bei Faust auf Erden keine Arbeit gemacht hat, so muß er ihn drüben in Ruhe lassen; und seine Freude an dieser Arbeit kommt in dem Bilde von Katze und Maus deutlich zum Ausdruck.

Andere freilich haben aus dieser Stelle herausgelesen, daß der Teufel hier überhaupt bloß als Vertreter des sinnlichen Lebens rede; daß er es nicht auf die Seele des Faust abgesehen habe; daß unser Prolog keine Hölle als Strafort kenne und dergleichen mehr. Mit ihnen haben wir uns wieder auseinanderzusetzen, und wir beginnen dabei mit dem Sinnfälligsten, mit der Hölle. Ich lasse es dabei ganz dahingestellt, ob je ein Dichter auf den Gedanken kommen kann, einen Teufel einzuführen, wo es keine Hölle gibt, oder ob das bloß eine logische Tiftelei ist. Für Goethe jedenfalls war die Vorstellung der Hölle mit dem Teufel untrennbar verbunden. Schon im Urfaust schwört Mephistopheles beim höllischen Ele=

ment (2805), und durch alle Stadien der Faustdichtung bleibt die Flamme sein eigentliches Element (2586. 2300. 2805. 1377); und wenn er die harmlosen Studenten in Auerbachs Keller nur mit einem „Tropfen Fegefeuer" (2301) bestraft, so ist damit deutlich genug gesagt, daß ihm für Andere das echte höllische Feuer zu Gebote steht, das man also doch wohl als „Strafort" wird betrachten müssen. Unmittelbar vor unserem Prolog steht das Vorspiel, in welchem der Faustdichtung der Weg vom Himmel bis zur Hölle vorgezeichnet wird (242), und noch später beschwört Faust den Teufel als Flüchtling der Hölle (1299). Was weiter den Mephistopheles als Geist der Materie und des sinnlichen Lebens betrifft, so kann ich mir einen Demiurg denken, der das Leben schafft, aber keinen Vertreter des materiellen Prinzipes, der das physische Leben zerstört, der wie Mephistopheles an der Zerstörung seine Freude hat. Und dagegen, daß es der Teufel jemals bei Goethe nicht auf die Seele des Faust habe abgesehen gehabt, spricht das Paralipomenon 7, das wohl der italienischen Zeit angehört, eine zu laute Sprache, als daß man es hätte unberücksichtigt lassen dürfen. Die Situation, die es voraussetzt, scheint die Vertragsscene zu sein, die Goethe aus der Sage geläufig war. Der Teufel sagt zu Faust:

„Mein Freund, wenn je der Teufel dein begehrt,
Begehrt er dein auf eine andre Weise.
Dein Fleisch und Blut ist wohl schon etwas wert,
Allein die Seel' ist unsre rechte Speise."

Also: den Menschen physisch zu Grunde zu richten, macht ihm Spaß; aber seine eigentliche Speise, sein letzter

Zweck ist doch die Seele. Gerade so geht es der Katze mit der Maus! Der Dichter, der dieses Paralipomenon geschrieben hat, kennt keinen andern Teufel, als den, den wir alle (die „Faustphilologen" ausgenommen) kennen, nämlich den seelenhaschenden. Goethes Mephistopheles redet hier noch viel deutlicher als der Teufel in den Volksbüchern, der von Faust gar nicht die Verschreibung der Seele verlangt, sondern ihm nur solche Bedingungen stellt, aus denen, seiner Meinung nach, der Verlust des Seelenheils notwendig folgt; auch in den Volksbüchern wird dieser Schluß als ganz selbstverständlich betrachtet, und Faust verschreibt dem Teufel aus freien Stücken sein „Blut, Leib und Gliedmaßen samt seiner Seele" (Pfitzer 122 = Christl. M. 8 f.), obwohl der Teufel nie seine Seele verlangt hat. Man hätte aber auch die fertige Dichtung nur einmal aufmerksam zu Ende lesen dürfen und man hätte im Faust selber die richtige Erklärung gefunden. Denn Mephistopheles, der sich schon im Urfaust mit der Katze an Diebsgelüst und Geilheit vergleicht (3655), kommt auf dieses Lieblingsbild im Zweiten Teil mit so deutlichen Anklängen zurück, daß ein Bezug auf den Prolog nicht zu verkennen ist. Er sagt nach Fausts Tode (11623 ff.) von der Seele:

„Sonst mit dem letzten Atem fuhr sie aus,
Ich paßt' ihr auf und, wie die schnellste Maus,
Schnapps! hielt ich sie in fest verschloßnen Klauen."

Eine andere Bedeutung als hier kann das Bild von der Katze und der Maus im Prolog auch nicht haben, und also wird der Teufel auch dort die Seele sich nicht entwischen lassen. Dort, während Fausts Lebenszeit, handelt es sich ihm um das Spielen; hier, nach Fausts Tode,

natürlich um das Ergreifen und Packen. Und gleich darauf (11627) redet auch im Zweiten Teile Mephistopheles von „des schlechten Leichnams eklem Haus“, also gerade so wie in unserem Prologe (321) — und doch hat er es dort unzweifelhaft mit der Seele des Helden zu thun!

Wie stellt sich Goethe aber nun im Prolog das Ende vor? Auf Erden hat Mephisto Macht über den Faust; er kann mit ihm machen, was er will. Hat Faust sich trotzdem bewährt, so darf Mephistopheles seiner Seele nichts anhaben — das ist der Sinn und die selbstverständliche Voraussetzung der Bedingung des Herrn, bei Faust wie bei jedem anderen Menschen (315); hat er sich nicht bewährt, so fällt seine Seele nach Gottes Entscheidung dem Teufel anheim. Wie sich Goethe diese Entscheidung Gottes dachte, erfahren wir aus dem Zweiten Teil. Dieser setzt voraus (11623 ff.), daß der Herr dem Teufel die Seelen der Verlorenen, die er von der Gottheit abgezogen hat, stillschweigend und ohne weiteres Gericht überläßt. Daraus bildet sich bei dem Teufel, welcher der beschränkten Ansicht ist, daß *jeder* seiner Versuchung erlegene Mensch von Gott verworfen sei, die falsche Vorstellung heraus, daß dessen Seele ein für allemal ihm gehöre, und er ist sehr erstaunt und beleidigt, daß Gott Vater wiederholt anders entscheidet (11614 ff.; wenn er sagt, daß das „jetzt“ oft vorkomme, so spielt Goethe dabei auf den sentimentalen Zug des achtzehnten Jahrhunderts, welches die Ewigkeit der Höllenstrafen leugnete und sogar den Abbadona begnadigte, aber auch auf die frömmelnden Richtungen des neunzehnten Jahrhunders mit ihren zahlreichen Bekehrungen

an, vgl. 11688). So macht er ja auch sogleich bei Faust selbst den kecken Versuch, die Seele dem Herrn, ohne dessen Entscheidung abzuwarten, wegzuschnappen, während die Entscheidung des Herrn dieses Mal anders ausfällt. Und diesen Fall hat der Herr im Prolog eben mit in Betracht gezogen und sich, indem er die Rechte des Versuchers auf die irdische Welt beschränkt, im Jenseits die Entscheidung vorbehalten. Das entspricht auch ganz der Sage, denn auch in den letzten Faustbüchern ist die Entscheidung überall Gott vorbehalten. Besser als Faust weiß es dort der Teufel: er gibt bei Pfitzer nach 24 Jahren seinen Dienst auf und citiert und ladet Faust vor das Gericht Gottes (S. 551). Ein gelehrter Theologe rät Faust, dem Teufel zu sagen, daß er kein Richter, ein Verdammter und kein Verdammer sei (S. 564). Und noch deutlicher beim Christlich Meynenden (S. 25 f.), wo es geradezu heißt, verklagen könne ihn der Teufel wohl, aber nicht verdammen; Gott wäre sein Richter, nicht er; möchte er ihn aber immer anklagen, ja gar verdammen, wo er könnte, Christus wäre hier, der ihn gerecht machte. Und hätte er gleich den Taufbund gebrochen und Leib und Seele dem Teufel verpfändet, so wären sie ja nicht seine, sondern Gottes, also könne der Teufel desto weniger Anspruch daran machen (S. 26; vgl. Pfitzer 568). Nicht bloß die Selbstverständlichkeit hat Goethe gehindert, die Möglichkeit der Verdammung des Helden ausdrücklich erwähnen zu lassen, sondern die Aussicht auf die Hölle hätte sich auch künstlerisch schlecht mit dem Glanz und der Heiterkeit des Himmels, die ewige Verdammnis schlecht mit der Güte und Milde des Herrn vertragen. Aber als Voraussetzungen sind diese

Dinge für den Goethischen Faust wie für jede andere Version der Faustsage unentbehrlich.

In diesem Sinne also gibt der Herr dem Teufel Vollmacht, Faust von Gott abzuziehen (324). Kraft seiner Weisheit verkündigt er aber den Ausgang, die Beschämung des Teufels, voraus, womit natürlich auch gesagt ist, daß er von seiner Seite die Wette nicht als solche betrachtet, was ohnedies der Würde des Herrn widerspräche. Mephistopheles aber ist hier seines Triumphes so sicher, wie in dem Monolog vor der Weltfahrt (330 ff. = 1860 ff.; zu 330 vgl. 1787. 3299), und hier wie dort freut er sich teuflisch, den Faust in dem wüsten Sinnenleben herumzuschleppen. Der Herr gibt ihm die Versicherung, daß er auch nach gewonnener Wette (da 336 = alsdann, wie die Handschrift hat) so frei wie sonst (336; vgl. 273) vor ihm erscheinen könne, und wendet sich mit huldvollen Worten von ihm ab zu den Engeln.

Wenn Mephistopheles hier sagt, daß Faust mit Lust Staub fressen werde, so meint er damit nicht, daß er Erquickung oder Befriedigung (vgl. 1865) finden, sondern nur, daß er begierig zugreifen werde. Die Stelle widerspricht also auch nicht dem Monolog vor der Weltfahrt; sondern sie entspricht vollkommen dem Vers: „er soll mir zappeln, starren, kleben" (1862), der besagt, daß Faust zwar anfangs widerstreben, bald aber den Widerstand aufgeben und endlich die Sinnenfreuden gar nicht mehr werde entbehren können, daß er unersättlich (1863) sein werde. Schon der Vergleich mit der Schlange im Paradiese (334 f., vgl. 2049), die erst durch Gottes Fluch verurteilt wurde, im Staube zu kriechen und Erde

zu essen (Mos. 3, 14), zeigt, daß Mephistopheles auch hier bloß sagen will, daß Faust die Sinnenfreuden endlich gar nicht mehr wird entbehren können. Die Worte besagen also ganz dasselbe, wie wenn Mephistopheles später dem Faust zuruft (1764): „Nur greift mir zu und seid nicht blöde!" Und so kommt es ja dann auch: Faust frißt mit Lust, indem er den Teufel und seine Gaben gar nicht mehr entbehren kann (3243 f., 11404 f.), indem er rastlos von Begierde zu Genuß stürmt (3249 f.). Nur daß er dem Teufel auf seinem Wege willig folgen, seine Gaben nicht verschmähen wird, sagt Mephistopheles. Daß er dabei innerlich doch nie Befriedigung finden wird, das braucht der Teufel dem Herrn ebensowenig zu sagen, als dem Helden selber (s. Band I, S. 307 f.); denn es liegt gar nicht in seinem Teufelsinteresse, da er sich ja den Anschein gibt, als ob er Faust, auf seine Weise, so glücklich machen wolle, als der Mensch überhaupt sein kann. Und daß Faust sich gerade, weil ihm die innere Befriedigung fehlt, um derentwillen ihn Mephistopheles in seinem Monologe so von oben herab bemitleidet (1865), auf dem Wege, den er ihn führen will, trotzdem erheben könnte, das versteht er eben nicht. Darin liegt ja das eigentliche Problem der Wette. Der Teufel ist der Meinung: wenn ihm Faust nur auf seinem Wege folgt, wenn er nur mit Begier frißt, wenn auch ohne innere Erquickung und Befriedigung, dann gehört er im Jenseits ihm. Gott Vater weiß natürlich ebensogut wie der Teufel, daß Faust keine wahre Befriedigung finden wird; er weiß aber auch, was der Teufel nicht versteht, daß nämlich diese Unbefriedigung ein Zeichen des inneren Dranges ist, der ihn auf den rechten Weg

zurückführen wird, daß er dem Teufel zwar auf seinem Wege folgen, daß ihn dieser Weg aber nicht hinab-, sondern hinaufführen wird. Wir haben es eben auch hier, wie bei Fausts Titanismus oder bei der Scene mit dem Erdgeist, mit einer zwiespältigen Empfindung zu thun: Faust würde nicht nach Genuß verlangen, wenn er ihm keine „Lust“ machte, und er findet doch keine wahre Befriedigung. Die Empfindung wäre keine zwiespältige, wenn man sie nicht von zwei verschiedenen Seiten betrachten und ausdrücken könnte.

III (344—353). Die Engel, zu denen sich der Herr jetzt wendet, redet er als „die echten Göttersöhne“ an. Das Wort „Göttersöhne“ (344) gehört nicht dem antikisierenden Goethe an, der es vielmehr bei Welling, Becker, Herder u. a. lesen konnte, während die Bibel in dem gleichen Sinne „Kinder Gottes“ gebraucht. Als „echte“ Söhne Gottes bezeichnet er sie im Gegensatz zu dem Teufel, den er damit auch als Sohn gelten läßt, aber nur als unechten. Was dem Teufel, der überall nur Unordnung sieht und tadelt, versagt ist (1783), die harmonische Schönheit der Welt zu genießen, das ist ein Vorrecht der Engel, wie schon ihre Gebete gezeigt haben. Auch in den folgenden Versen (346—349) scheint der Herr die Engel im Gegensatz einerseits zu dem Teufel und andrerseits zu der Menschenwelt zu betrachten. Nur darf man hier das „Werdende“ (346) nicht accentuieren. Denn wenn es auch richtig ist, daß der Teufel ein Feind des Entstehens ist (1341. 1371 ff.) und also für das Werden keinen Sinn hat, so kann das doch vom Standpunkte des Herrn nicht gemeint sein, der in ihm von seiner höchsten Warte aus einen Mitschaffenden begrüßt



hat (343). Und auch die Handschrift, wo es früher hieß (346): „Das Sein des Seins, das ewig lebt," zeigt uns an, daß Goethe zunächst lediglich des um einen Fuß zu kurzen Verses wegen den Text geändert hat; daß er das Ewige früher durch das „Sein" und später erst durch das „Werdende" (346. 183) ausdrückte, offenbar kurz vor dem Abschluß des Ersten Teiles, in der Zeit der Schellingischen Schule, die für das Wort eine besondere Vorliebe hatte und mit ihm einen argen, oft verspotteten Mißbrauch getrieben hat (Z. f. d. A. XX, 203 ff.; Briefe der Gebrüder Schlegel 509. Gödeke IV², 173, Nr. 41). Auch das Wirken (346) kann natürlich nicht in Gegensatz zu dem Teufel gebracht werden, der ja nach dem Herrn auch wirkt (343), nur widerwillig wirkt: in der Liebe (347) muß also der Gegensatz zu finden sein. Und ebenso werden die Engel zu dem Menschen in Gegensatz gedacht, dem die unbedingte Ruhe zum Schaden gereicht (341), während den Engeln dauernde Gedanken (349) frommen. Die Dauer haben sie mit Gott gemein, der sich in einem ewigen Glanze findet (1782), während die „schwankende Erscheinung" (348. 1) dem verworrenen Streben der Menschen entspricht (308. 328). Wenn Goethe also früher ganz in Uebereinstimmung mit dem Refrain der Erzengel und mit einem der bei Fichte und den Romantikern so beliebten potenzierenden Genetive in dem Ewigen die erhaltende Kraft, „das Sein des Seins", betont hatte, so nennt er jetzt das „Werdende", worunter man kaum etwas anderes als den letzten Grund alles Wirkens, den Urquell, also Gott selber verstehen kann (vgl. die Anmerkungen). Der Imperativ „umfaßt' euch" hätte, wenn der Herr hier

(wie 324) in der dritten Person von sich redet, nichts Auffälliges und eine ähnliche Bedeutung wie in den Segensformeln. Der Sinn wäre also: „Laßt euch von dem Ewigen in Liebe umfassen". Die „Schranken" bedeuten das ausnahmslose Umschließen aller „echten Göttersöhne", die dadurch von den niedrigeren Geschöpfen abgeschlossen werden; und „hold", das Goethe des Verses wegen später hinzugefügt hat, will sagen, daß die Schranken nicht drückend empfunden werden. Deutlicher sind die beiden letzten Verse: die Engel sollen die unklaren und flüchtigen Eindrücke und Erscheinungen der Natur, die sie eben besungen haben, zu klaren und dauernden Gedanken ordnen und sich selber damit zu immer tieferer Erkenntnis Gottes erheben, wie dies ja in der Kraft und Macht reiner Geister liegt. Indem sich der Wolkenhimmel schließt und der Glanz schwindet, entzieht sich der Herr den Blicken der Heerscharen. Die Erzengel entfernen sich mit den Heerscharen nach allen Richtungen. Die Scene, die lichtvoll mit den feierlichen Gebeten der Engel begonnen hat, schließt im Halbdunkel mit dem humoristischen Epilog des Teufels, der wieder auf die Erde hinunterfährt.

Nirgends ist die typisch-symbolische Behandlung, welche die Partien unserer Periode charakterisiert, so deutlich wie im Prolog. Schon die Art, wie das Faustthema überhaupt aufgeworfen wird, gibt dem besonderen Fall eine typische Bedeutung. Von der Misere des Menschenlebens ganz im allgemeinen geht der Dichter aus und wie die Vernunft den Menschen stets in die Irre führt. Faust wird nur als Beispiel für den allgemeinen Satz angeführt. Die Sphäre der bloßen Sinn-

lichkeit, in welcher der Teufel den Menschen gern festhalten möchte, ist nach seinen Worten die dem Menschen allein Gemäße, sein einzig mögliches Glück. Indem Mephistopheles sich erbietet, auch den Faust seine Straße zu führen, will er ihn nur in die Sphäre zurückführen, in die der Mensch überhaupt gehört. Fausts Verführung wird als ein allgemeines Menschenlos hingestellt; nicht ausnahmsweise dem Faust, ihm allein, sondern dem Menschen überhaupt (ihm 342, vgl. 340; Geselle 1336. S. 226, Z. 46), gibt der Herr nach biblischer Vorstellung den Versucher, wie anderswo etwa einen Schutzengel, an die Seite. Von Faust heißt es jetzt: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt" (317) oder: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt." Faust ist also ein Bild des rastlos strebenden und ringenden Menschen, und auch die Lösung des Problems wird in diesem typischen Sinne vorbereitet, wenn der Herr sagt, daß unbedingte Ruh' für den Menschen das Schädlichste sei (340 f.). Denn nicht nur in unserer Periode hat der Dichter in dem „Abschied" (W. A. XV, S. 345, Z. 30) denselben Gedanken ausgesprochen („er schreite fort, so will es die Natur"), sondern auch im Zweiten Teile findet Faust im Weiterschreiten Qual und Glück (11451), das, was ihn zuletzt wieder aus den Händen des Teufels errettet. Und so eröffnet der Prolog in der That eine weite Perspektive, wie er ja auch über den guten Ausgang keinen Zweifel mehr läßt. Zu Eckermann hat sich Goethe zwar 1827 mit den folgenden Worten geäußert (III, 172): „Daß der Teufel die Wette verliert und daß ein aus schweren Verirrungen immerfort zum

Besseren aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Scene im besondern zu Grunde liegt. Es hätte auch in der That ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie es im Faust zur Anschauung gebracht ist, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen." Und das ist gewiß richtig; schon darum, weil ja der Urfaust und das Fragment fertig waren, ehe Goethe unter Schillers Einfluß im Prolog den allgemeinen Satz aufgestellt hat. Aber damit, daß Goethe den Satz im Prolog aufgestellt und durchzuführen übernommen hat, war doch zugleich ein Rahmen um die ganze Dichtung gegeben, die jetzt erst durch eine leitende Idee zu einem Ganzen zusammengefaßt wurde. Daß sich Goethe dessen wirklich bewußt war, zeigt auch das erste Faustparalipomenon, das deutlich bestrebt ist, eine aufsteigende Entwicklung in den fertigen und unfertigen Partien herzustellen; was Goethe selbst mitunter noch gewaltsamer thut als die späteren Erläuterer, die er bei Eckermann im Auge hat. Die Gretchenepisode, das thätige Leben, die Helena (die damals, wie es scheint, noch zuletzt stand) sollten jetzt erst verschiedene Stufen in der aufsteigenden, nicht, wie der Teufel hofft, in der niedergehenden (326) Entwicklung des Helden bedeuten. Der Faust war jetzt ein Rahmenstück, nach dem Muster der Romantiker durch einen Prolog eingeleitet, und zugleich ein Thesenstück, wie später nach seinem Vorbild Grillparzers „Traum ein Leben" und „Weh dem, der lügt". Wie dort erfolgt auch hier die

Lösung des im Prolog aufgeworfenen Problems nicht in einem selbständigen Epilog; sondern dieser Epilog wurde später (s. oben S. 70 f.). zur Handlung geschlagen, deren letzter Teil (hier also der fünfte Akt) eben in die Lösung ausläuft.

4. Der Monolog in der Osternacht.

Die Handlung wendet sich nun auf die Erde und setzt mit dem Monolog Fausts im Studierzimmer ein, auf welchen, ohne erhebliche Abweichung, die Scenen mit dem Erdgeist und mit Wagner folgen (Bd. I, S. 37—39). Nur am Schlusse der Wagnerscene fällt ein kleiner Zusatz auf (598 f.), der die Voraussetzung macht, daß wir uns zeitlich in der Nacht vor Ostern befinden, und worin Wagner eine Fortsetzung der gelehrten Debatte für den folgenden Tag, den Ostersonntag, erbittet. Da seine Bitte offenbar Gehör gefunden hat und wir ihn in der nächsten Scene wirklich am folgenden Tag in Fausts Gesellschaft antreffen (903 ff.), so ist die Bedeutung des Zusatzes klar: er soll nicht bloß die erste Scene zeitlich fixieren, sondern sie auch mit der zweiten durch ein festes Band chronologisch verknüpfen.

Und nun, nach dem Abgang Wagners, stehen wir vor dem, was Goethe im Briefwechsel mit Schiller die „große Lücke“ nennt. Sie reichte, wie wir wissen (Bd. I, S. 79 f. 107), im Urfaust von der Wagnerscene bis zur Studentenscene, die auch wieder mit der folgenden Auerbachscene durch nichts verbunden war. Im Fragment hatte Goethe dann (Bd. I, S. 297 f. 308 ff.)

diese vollständig isolierte Scene wenigstens durch einen Rahmen mit der Faustfabel zu verknüpfen gesucht. An die wichtigsten Motive der Faustsage selbst ist er auch dort nicht näher herangetreten, als dieser unmittelbare Zweck erforderte. Jetzt, in unserer Periode, nahm diese Partie die Zeit und Kraft des Dichters am meisten in Anspruch. Es ist ein Beweis dafür, wie sehr Goethe, eigenen Intentionen folgend, sich von der Sage entfernt hatte, daß er sich nun mit dem Volksbuch von Pfitzer wiederum vertraut machen mußte: er hat es vom 25. Juli bis zum 10. November 1798 und zum zweitenmal am 23. Februar 1801 aus der Weimarer Bibliothek ausgeliehen (Pniower 82). Erst Anfang April 1801 war die große Lücke nahezu ausgefüllt (a. a. O. 83).

Nach dem Abgang Wagners mußte Goethe, da die Scene mit Wagner für den Zusammenhang eine bloße Episode bildet, bis auf das Verschwinden des Erdgeistes zurückgreifen. Die Verzweiflung Fausts, die dort nur in einem kurzen, aus dem Rhythmus fallenden Aufschrei ausgedrückt war, kommt nun in einem volltönenden Monolog mit vortrefflich angelegter Steigerung zum Ausdruck. Er nimmt den höchsten Schwung, den die Goethische Jambensprache in der klassischen Periode erreicht hat. Und wie der Gedankengang gern von den individuellen Empfindungen des Helden zu allgemeinen Sätzen und zu Sentenzen hinüberführt, so nimmt auch der Stil alle Künste der Responsion und des Parallelismus zu Hilfe. Die Antithese wird stellenweise zur stehenden Figur und verwandelt auch den Vers in den zweischenkligen Alexandriner (666 f. 671. 674 f. 680 f. 685). An den alten Knittelvers, der hier längeren Zeilen von

streng jambischem Rhythmus weichen muß, erinnert nur mehr der Reim. Und sogar diese längeren Verse haben die Tendenz, durch vielfache, einmal sogar sechsfache (720 ff.) Reimverschlingung sich in größeren Abschnitten zu vereinigen, sich also der strophischen Form, besonders der Stanzenform mehr (606 ff. 614 ff.) oder weniger zu nähern Stil und Vers würden von dem ersten Monolog noch stärker abstechen, wenn sich nicht auch in diesem künstlerischen Sinne die Wagnerscene mit ihrer schon im Urfaust und noch mehr im Fragment hervortretenden Tendenz zu antithetischem Stil und zu strophischer Gliederung als ein glücklicher Uebergang erwiese. Sicher aber wäre Goethe nicht von dem einen Stil zum andern übergegangen, wenn nicht auch in dem Gegenstande selbst der Grund dazu vorhanden gewesen wäre. Wie er die Scene „Wald und Höhle" für das Fragment in einem Stil und Versmaß geschrieben hat, die es ihm erlaubten, sie mit einem Bruchstück des Urfaust zusammenzuschweißen, so wäre ihm das auch noch in unserer Periode möglich gewesen. Der durch das Gespräch mit Wagner beruhigten und gesammelten Stimmung Fausts entspricht eben auch der getragene Ton unseres Monologes. An der Ueberlegenheit, die er Wagner gegenüber empfindet, richtet er sich von der Demütigung auf, die ihm der Erdgeist hat zu teil werden lassen. Und indem der Dichter nun in der Erinnerung den Helden noch einmal durchleben läßt, was er vor unseren Augen kurz vorher erlebt hat, ja, indem er ihn dann auf den alten Punkt der Verzweiflung zurückführt, auf dem wir Faust am Eingang der Scene gefunden haben, wiederholen sich auf einer höheren Stufe ganz

sachgemäß die alten Vorstellungen und Klagen. Während wir inhaltlich scheinbar zurückgehen, von der Scene mit Wagner zu der Scene mit dem Erdgeist, von da zu dem Anfang des Monologes, führt uns der Dichter mit kunstvoller Steigerung in die Höhe; und darum erhebt sich hier auch der Ton und der Stil.

I A (606—719). An einer unwillkürlichen stilistischen Wendung läßt sich ja noch erkennen, daß dem Dichter der erste Monolog weit in die Ferne gerückt ist: wenn Faust nämlich von „jenem sel'gen Augenblicke" redet (626, vgl. 1580. 1749), den er doch erst vor kurzem erlebt hat. Sonst aber bietet der zweite Monolog inhaltlich durchaus keine Widersprüche. Denn es ist kein Widerspruch, wenn Faust dort über Wagner als einen lästigen Störer empört war (518 ff.) und ihm jetzt, wo er erkennt, daß seine Dazwischenkunft doch die erste, niederschmetternde Wirkung seiner Demütigung abgelenkt habe, für sein Erscheinen dankt (608 ff.). Goethe nimmt vielmehr die alten Fäden so sicher in die Hand, daß er sich anfangs sogar genau an den Wortlaut der Stelle anschließt, an die er wieder anknüpft. Hat er dort darüber geklagt, daß diese Fülle der Gesichte der trockne Schleicher stören muß, so wiederholt er jetzt hinterher diese Klage (520 f. = 606 ff.; Fülle, ein Lieblingswort des jungen Goethe, vgl. 2693 = 2703). Und das Bibelwort: „ein Ebenbild der Gottheit", das er dem verschwindenden Erdgeist nachgerufen hatte und bei dem er gerade durch Wagner unterbrochen worden war, umschreibt er jetzt in einer ganzen Strophe (516 = 614 ff.). Die zwiespältigen Empfindungen, welche die Erscheinung des Erdgeistes in ihm erweckt hatte, finden auch hier

wieder ihren zwiespältigen Ausdruck. Die Erscheinung, die er dort ein „schreckliches Gesicht" nannte, das er nicht ertragen könne (482. 486), ist hier so riesengroß, daß er sich als Zwerg vor ihr empfinden mußte (612 f.). Und wenn er die Begegnung mit dem Erdgeist, gewiß auch mit Rücksicht auf den Jambenmonolog (Wald und Höhle, 3217 ff.), schon im Fragment mit bestimmten Worten als sein „schönstes Glück" (519) bezeichnet hatte, so nennt er jetzt den Augenblick, wo er den Geist gesehen, einen seligen (626), und faßt die widersprechenden Empfindungen in den Einen Vers (627) zusammen: „ich fühlte mich so klein (= 480), so groß" (500. 511). Auch die Schilderung seines Titanismus (614 ff.) entspricht genau dem ersten Monologe, obwohl Goethe im Ausdruck wiederholt an die Stelle in „Wald und Höhle" erinnert (3284 ff.), wo Mephistopheles das titanische Streben Fausts übertreibend verhöhnt; auch Faust selber sieht ja hier nur mehr ein eitles, vergebliches Trachten in ihm. Wenn er sagt, daß er sich dem „Spiegel" ewiger Wahrheit ganz nah gedünkt habe (615), so spielt er damit natürlich darauf an, wie er sich dem Erdgeist nahe gefühlt hat (511; vgl. 1815); aber warum dem „Spiegel" ewiger Wahrheit? Schwerlich betrachtet er die Zeichen der Geister oder den Erdgeist selbst als Abspiegelungen Gottes; ich glaube, daß dieses Lieblingswort aus Goethes italienischer Zeit (vgl. Moriz' Bildende Nachahmung) anders zu verstehen ist. Die Wahrheit selber ist der Spiegel, der die Erscheinungen der Welt und des Lebens getreu und unentstellt wiedergibt; auch den Menschengeist hatte sich ja Goethe im Verkehr mit Moriz als einen Spiegel der Harmonie der Welt zu betrachten gewöhnt.

Sein selbst in Himmelsglanz und Klarheit (616) hat er genossen, als ihm über dem Geisterzeichen „so licht" wurde (439), als er bei seiner Betrachtung alle seine Kräfte höher fühlte (462). Den „Erdensohn" hat er abgestreift (617, fast wörtlich so 3290: „verschwunden ganz der Erdensohn", ein Lieblingswort aus Goethes italienischer Zeit 3266) und sich „mehr als Cherub" (618) gefühlt, als er sich für einen Gott hielt (439). Seine freie Kraft hat sich durch die Adern der Natur zu fließen erkühnen wollen (618 f.), als er schon beim bloßen Anblick des Zeichens des Makrokosmus Himmelskräfte vom Himmel durch die Erde dringen fühlte (452); und im Schaffen Götterleben zu genießen hat er geglaubt, als er die Schilderung, die der Erdgeist ihm von seinem Wirken gab, mitzuleben und mitzufühlen glaubte (511). Das Donnerwort endlich, das ihn dahingerafft (622), ist aus dem Munde des Geistes gekommen (512 f.). So entspricht jeder Vers des neuen Monologes dem alten. Natürlich sind das aber keine leeren Wiederholungen. Nicht der Dichter, Faust selber kann sich nicht von diesen Gedanken losreißen. Immer wieder kommt er auf die Abweisung durch den Erdgeist zurück: daß er sich als Zwerg empfunden, damit schließt die erste Strophe; daß ihn ein Donnerwort dahingerafft, damit schließt die zweite Strophe.

Endlich gewöhnt er sich an den Gedanken und nimmt nun seine Gleichstellung gegenüber dem Erdgeist ausdrücklich zurück (623, gegenüber 514—7). Damit schlägt auch der Monolog neue Gedankenwege ein, die bezeichnend für die Periode sind, in welcher er entstanden ist. Faust betrachtet nämlich sein Schicksal hier ganz

vom typisch menschlichen Standpunkt aus; er knüpft an seinen Fall allgemeine Ewägungen über das Menschenleben, als ob es sich gar nicht um ihn selber handelte. Aber auch das ist natürlich nicht ein willkürlicher Wechsel in der Behandlung des Themas von seiten des Dichters, sondern in dem Umschlag der Stimmung und in der neuen Situation des Helden wohl begründet. Der Erdgeist hat Faust in seine Grenzen zurückgewiesen, den Uebermenschen ins „ungewisse Menschenlos" zurückgestoßen (629). So fühlt und redet Faust jetzt auch nicht mehr als Uebermensch, sondern er betrachtet sein Los vom allgemein menschlichen Standpunkt. Ratlos steht er und weiß nicht, was er nun thun oder lassen soll (630)? Ob er noch weiter dem Drang, der ihn zu den Geistern zieht, folgen soll oder nicht? (631. 493. 495. 1527). Er findet nicht mehr den Mut; denn er hat ja gesehen, daß ihn die That (die Beschwörung des Erdgeistes) nicht nur nicht weiter geführt, sondern zurückgeworfen hat. Und das entlockt ihm nun den allgemeinen Seufzer, daß der Mensch nicht bloß durch das, was er von andern zu erleiden hat, sondern auch durch das, was er selber thut, Schaden nimmt (632 ff.). Diesem Gedanken geht er weiter nach, indem er zuerst den Widerstand, den das menschliche Streben an der Materie findet, die sich immer fremd (Adverb im Positiv) und fremder (Komparativ) herandränge, in Betracht zieht (634 f. = 1569); dann den Widerstand, den die eigene Trägheit dem Menschen bereitet, indem er nach dem bekannten französischen Sprichwort, daß das Gute der Feind des Besseren ist, genügsam auf das Fortstreben verzichtet (636 f.); endlich den Widerstand der Außen-

welt, die durch kalte Teilnahmslosigkeit die herrlichen Gefühle tötet, denen wir in höherem, geistigem Sinne unser Leben verdanken (637 f.; vgl. Nachtgesang: „die ewigen Gefühle heben mich hoch und hehr aus irdischem Gewühle"). So scheitert unser edelstes Streben, das Faust im Hinblick auf seinen verunglückten Titanismus nun nur mehr als ein bloßes Phantasiespiel betrachtet (640). Der Mensch zieht sich entmutigt auf sich selbst, auf sein Herz zurück. Aber auch hier findet er kein reines Glück; sondern im Innern hat sich die Sorge eingenistet (644 f.), die in immer neuen Gestalten (648 wofür man sorgt, vgl. 1598; 649 wovor man sich fürchtet) erscheint, grundlos (650) den Menschen quält und ihn gerade um den sicheren Besitz in beständigem Bangen erhält (651; vgl. Lessings Nathan, Muncker II, 170: „was man nicht zu verlieren fürchtet, hat man zu besitzen nie geglaubt und gewünscht", und Schiller in Kabale und Liebe, Gödeke III, 436: „man verliert ja nur, was man besessen hat"). Und von da wieder auf sein persönliches Schicksal zurückkommend, wiederholt Faust in einer kurzen, abschließenden Strophe seinen Verzicht auf die Gottgleichheit (623 = 652; vgl. 3242). Nicht mit den Göttern, sondern mit dem Wurme (653 = 498) vergleicht er sich jetzt selbst, wie es früher der Erdgeist gethan hat. Der Wurm und der Cherub (618) gelten als die Endpunkte der großen Stufenleiter aller Wesen, die nach Leibniz von den untersten Geschöpfen bis zur Gottheit hinauf führt; der Gegensatz ist dem vorigen Jahrhundert geläufig (Wieland, Hempel 39, 44; Staub und Wurm für den Menschen Euph. VI, 567. 733; armer Erdenwurm, Merckbriefe III, 144). Das

Bild vom Wurm, der unter den Füßen des Wanderers stirbt, ist bei Klopstock beliebt (Messias I, 199 f. VI, 329).

B (656—685). Dieses Bild zu seiner Bekräftigung weiter ausdeutend, vergleicht er ferner die Bücher und seine ganze Umgebung mit dem Staube, in dem der Wurm (654 f.; 656) kriecht. Wiederum schweift sein Blick wie im ersten Monolog (398 ff.) in der engen Studierstube herum; wiederum heftet sich sein Schmerzgefühl an die Umgebung, und so wiederholen sich, diesmal in streng stilisierter Form, auch die Vorstellungen und die alten Klagen. Die Beschreibung des Museums stimmt mit dem ersten Monologe ganz überein: die Bücher (656 ff. = 402 f.) und Pergamentrollen (678 = 404 f. 1108; eine Zugrolle, an der die Lampe hängt, kann nicht gemeint sein, da ja die Lampe auf dem Pulte steht, 679) verengen ihm den Raum, der durch naturwissenschaftliche Instrumente (668 = 407) und durch den Hausrat der Vorfahren (676 = 408) noch mehr beschränkt wird; alles ist geschwärzt von dem Rauch (678 = 405. 416) der trüb brennenden Lampe (679 = 470), von Staub (656 = 403) und von Moder (657 = 402). Der gleichen Umgebung entsprechen wohl die alten Klagen; aber in ihrem Ausdruck ist doch wieder ein wesentlicher Unterschied bemerkbar. Früher hat Faust sein individuelles Los zu dem der übrigen Menschen in direkten Gegensatz gestellt (415): Gott hat den Menschen in die Natur gesetzt, nur ihn in diesen Kerker verbannt! nur seine Welt ist keine Welt! (409). Jetzt aber betrachtet er sein Schicksal als allgemeines Menschenlos, und auch für ihn, wie für den Teufel im Prolog (oben S. 85) ist es das Resultat aller Geschichte, daß

die Menschen sich überall gequält haben (662 ff. = 280). Der Totenschädel erinnert ihn durch seine Hohlheit nur daran, daß auch vor ihm nichts in den Kopf der Menschen hineingegangen ist (1951; Briefe II, 156); daß der Mensch, wie Gott Vater im Prolog gesagt hat, auf Erden immer irrt (664 ff., vgl. 317; 667 = 193). Die Instrumente stehen zwar da (freilich 668), kunstvoll erdacht und ausgeführt, wie der Schlüssel zu einem komplizierten Kunstschloß, aber sie haben ihm zu nichts geholfen, als zu der Erkenntnis, daß die Natur sich die Geheimnisse, die sie nicht freiwillig (mag 674 ist betont!) offenbare, nicht durch Versuche abzwingen lasse. Hier spricht auch der Naturforscher Goethe mit, der gegen das Experiment zeitlebens eine Abneigung hatte und gern bei dem von der Natur freiwillig gebotenen Urphänomen still stand. Den Nicolaiten gegenüber hat er freilich den Hallerischen Satz: „Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist,“ zu dem sich Faust hier bekennt, doch wieder preisgegeben. Und wiederum, wie im ersten Monolog (386 ff.), dieses Mal aber in derberer Form, erwacht in ihm der Lebensdrang: der von den Vorfahren ererbte, von ihm selber nicht benutzte Hausrat erinnert ihn daran, daß es besser gewesen wäre, wenn er seine geringe Erbschaft im Genuß durchgebracht hätte. Und wieder knüpft er daran ganz allgemeine Gedanken. Wenn man das Ererbte sich nicht selbstthätig, durch den Gebrauch, zu eigen macht, hat man es nur, man besitzt es nicht, wie Goethe auch sonst gern sagt (Der junge Goethe III, 199), und es wird zur bloßen Last. Noch weiter geht der Schlußsatz (685), der behauptet, daß die Dinge überhaupt nur in dem

Augenblick nutzbar sind, in dem sie entstanden sind; daß sie also auch nur dem nützen, der sie thätig erworben hat, nicht aber dem Erben. Faust selbst wird hier also von der eigenen Spekulation auf den Genuß des Augenblicks geführt, den später der Teufel ihm (1828 ff.) und, mit ganz ähnlichen Worten wie hier, auch dem Schüler (2015 ff.) empfiehlt.

C I (686—719). Als Faust so mit dem Gedanken an ein verfehltes Leben in der Stube umherblickt, bleibt sein Blick an einem Fläschchen haften, an einer Phiole, wie sie die Alchymisten brauchen (687. 690; Thümmel, Wilhelmine, Neudr. 48, 24 „alchymistische Phiole"; das Bild in Winklers Sammlung, das einen Chymisten mit der Phiole in der Hand vorstellt, bei Biedermann, Forschungen II, 86), die ein von ihm selbst bereitetes (695. 734) Gift (693 f.) enthält. Faust nennt sie doppelsinnig „die einzige" (690): als die einzige, die er jetzt brauchen kann (695), und als die einzige, die ihn den menschlichen Geist und die Wissenschaft wieder achten lehrt (692; natürlich so wenig ein Widerspruch, wie bei Mephistopheles, oben S. 88). Er fühlt schon beim bloßen Anblick (687. 696), und noch mehr als er sie nun mit den Händen ergreift (697), eine beruhigende Wirkung von ihr ausgehen, die er, auch hier ein Mondschwärmer, mit der Wirkung des Mondes im Walde vergleicht (688f. = 392 ff. = 3235 ff.). Den Entschluß zum Selbstmord (708 ff.) drückt er zuerst in wechselnden Bildern aus, die sehr glücklich das allmähliche Reifen des Entschlusses und, bei aller männlich gefaßten Haltung, doch den inneren Aufruhr zum Ausdruck bringen. Zuerst steht er ihm unter dem Bild einer

Meerfahrt, die zu unbekannten Ufern lockt, vor Augen (699 ff.); dann glaubt er einen Feuerwagen heranschweben zu sehen, der ihn zu holen kommt, wie Elias auf einem Feuerwagen der Erde entrückt wird (2. Kön. 2, 11 = Der junge Goethe 2, 107) oder wie Christus bei Milton auf einem Feuerwagen fährt (Morris 2, 108). Hier, wie in der späteren Paktscene (705 ff. = 1669 ff.), leugnet Faust keineswegs das Jenseits, nur hat er keine bestimmte Ansicht und Vorstellung davon. Die „dunkle Höhle" (714 f.) dürften die von der eigenen Phantasie des Menschen geschaffenen Schrecken des Grabes sein, auf welche der „Durchgang" ins Jenseits (716) folgt, wobei Faust (entgegen 369) mit der Möglichkeit einer Hölle (717, vgl. 1300) ebenso gut wie mit dem Gedanken rechnet, daß ihn seine Ahnung des künftigen Lebens überhaupt täuschen, daß er also ins Nichts dahinsinken könne (719). Aber schon allein der Entschluß zur That, den er mutig und heiter faßt, erhebt ihn von dem erniedrigenden Gefühle des Wurmes (707. 653) wiederum zu dem der Göttergleichheit, die er jetzt nicht mehr der Erkenntnis, sondern der That verdanken will (712 f., wo Thaten betont ist! = 499 f.). Und wiederum betrachtet er auch diesen Entschluß von ganz allgemeinem, rein menschlichem Standpunkt aus: nicht wie dem Erdgeist als Faust, als Uebermensch (500), stellt er sich jetzt den Göttern gegenüber, sondern die Manneswürde (713 = 1717) überhaupt soll es mit den Göttern aufnehmen. ... Mit diesem Entschluß zum Selbstmord setzt ein neues Motiv ein, das Goethes Eigentum zu sein scheint. Denn allerdings macht auch der Held des Pfitzerischen Faustbuches (588. 600 ff.

604), als das Ende der Vertragszeit herannaht, aus Verzweiflung zwei Selbstmordversuche, die der Teufel dadurch verhindert, daß er ihm unsichtbar die Hände lähmt. Aber in diesem Stadium liegt der Fall doch wesentlich anders als bei Goethe, wo der Held nicht aus Furcht vor der Hölle, sondern aus Verzweiflung an der Erkenntnis zum Selbstmord geführt wird. Noch weniger kommt Weidmanns Faust in Betracht, den der Teufel nach Ablauf des Vertrages zwingt, den Giftbecher zu leeren. Für Goethes Faust, der schon im ersten Monologe gesagt hat: „Es möchte kein Hund so länger leben"! (376), lag es nicht weit ab, mit dem Gedanken Ernst zu machen, auf den ja auch der Teufel schon in den Partien der zweiten Periode angespielt hat (Bd. I, S. 363 f.). Damit ist aber natürlich nicht gesagt, daß die That selbst von Goethe schon in der Zeit des Urfaustes oder des Fragmentes als Motiv der Darstellung in Betracht gezogen war. Es ist vielmehr das Gegenteil wahrscheinlich. Fausts Selbstmordversuch setzt die Rettung durch das Osterlied als selbstverständlich voraus, da er ja nicht sterben, sondern Gretchen verführen sollte; der Hinweis auf die Osternacht aber ist erst in unserer Periode eingeschaltet worden. Es ist nun ein gar schöner Kontrast, daß Faust sich in derselben Nacht der Magie ergibt und zum Selbstmord greift, wo die Gläubigen den Herrn, der für sie auferstanden ist, am Grabe aufsuchen.

II (720—736). Faust schreitet sofort ans Werk; und dem Dichter ist es herrlich gelungen, durch die Betrachtungen, die der Held an die Aktion knüpft, zugleich seine ruhig gefaßte Seele anzudeuten und seine Hand-

lungen in Worte umzusetzen. Er redet den krystallenen, mit reichen Bildern verzierten Pokal (720. 726), der, auch ein solches Erbstück (723), lang unbenützt im Futteral gesteckt hat (721 f.), an, indem er ihn herausnimmt. Er schildert ihn, indem er ihn in die Hand nimmt, so deutlich, wie etwa Theokrit und Geßner ähnliche Gerätstücke fein und zierlich ausmalen. Es knüpfen sich für den Helden, den Goethe sich seit der „Hexenküche" alt denkt (729), frohe Jugenderinnerungen daran: wie der Becher im Kreise herumgeht und seine Bilder von dem, der an der Reihe ist, in Reimen erklärt werden müssen, ehe er ihn auf einen Zug auszutrinken hat (727 ff.). Diese Jugenderinnerungen entsprechen zwar der Auerbachscene des Urfaust (Bd. I, S. 108) und der „Hexenküche" (2582; Bd. I, S. 331 f.), aber nicht der umgearbeiteten Scene in Auerbachs Keller, wo Faust die akademischen Sitten nicht kennt. Er füllt den Becher mit dem braunen Saft aus der Phiole (732 f. = 1579) und bringt den letzten Trunk im Tone und mit der Gebärde des Zutrinkens dem Morgen, den er nicht mehr erleben soll, so wie der Scheidende beim Abschied denen zutrinkt, die er zu verlassen im Begriffe steht. Den ganzen Vorgang, den er hier sichtbar darstellt, hat Goethe in einem Briefe an Lavater schon 1781 bildlich vorgeführt und verwendet (Briefe V, 147): „Es erhebt die Seele, wenn man dich dies herrliche krystallhelle Gefäß mit der höchsten Inbrunst fassen, mit deinem eigenen hochroten Tranke schäumend füllen und den über den Rand hinaufsteigenden Gischt mit Wollust niederschlürfen sieht."

III (737—807). In dem Augenblick, wo Faust die Schale an den Mund setzt, beginnen draußen die Oster-

glocken zu läuten und der Ostergesang ertönt, der tief und leise anhebt, aus dem aber bald die lauten und hellen Kinderstimmen vorschlagen (742). Faust hält inne und erinnert sich jetzt erst des Osterfestes, das in der Auferstehung des Herrn, der Grundlehre, auf die sich das Neue Testament und damit das Christentum gründet (748), seinen Abschluß findet. Vergebens versucht er die Stimmen von oben (763) abzuwehren, indem er sich ihnen gegenüber wieder als Erdenwurm bezeichnet (763 = 654 f. 707). Die Botschaft (765 = Nachricht 768; beides gleich Evangelium) hört er wohl, aber sie mutet ihm zu, an ein Wunder zu glauben, und für ihn als Ungläubigen gibt es kein Wunder (765 f., wo Glaubens zu betonen ist), seitdem er an das Jenseits im christlichen Sinne (765; vgl. 705) nicht mehr glauben kann. Den zu plötzlichen Umschlag: „Und doch —“ (769) kann der Darsteller allmählich vorbereiten und den inneren Kampf schon in dem Gegensatz „mächtig — und gelind“ (762) deutlich machen. Die Erinnerung an die gläubige Jugendzeit, wo er als Christ seinen Gott liebte und sich von ihm wieder geliebt fühlte (771 ff.), wo sich seine ganze innere Welt auf dem Christentum aufbaute (788 = 638), wo sich mit den ernstesten zugleich auch die frohesten Dinge, das Glück der Freiheit und die Spiele der Osterferien, verbanden (779) — alle diese rein menschlichen Erinnerungen locken ihm, der nicht mehr weich zu werden glaubte (764), doch eine schwere Thräne aus den Augen. Der Giftbecher entsinkt seiner Hand, die Erde hält ihren Sohn fest. Wie Christus, so ist auch Faust wiederum auferstanden; der Erkenntnisdrang hat ihn an den Rand

des Grabes geführt, der Lebensdrang in seiner lautersten Gestalt hat ihn gerettet. . . . Dieser Abschluß des Monologes gehört zu dem Ergreifendsten, was Goethe gedichtet hat, der hier an der Neige der Mannesjahre und vom Rande des Grabes aus mit dem Gefühl der tiefsten Wehmut auf die entschwundene Jugend zurückblickt und sich nach schwerer Krankheit (oben S. 14) der Erde wiedergegeben fühlt.

Zu dieser tiefen Wirkung tragen auch die Osterchöre bei, deren volles Verständnis sich freilich nur dem Leser erschließt. Denn nur den ersten Vers: „Christ ist erstanden!" hat Goethe der alten Ostersequenz entlehnt (Uhland, Volkslieder I, 831 ff.), die noch zu seiner Zeit gesungen wurde. Seine Osterchöre bilden vielmehr ein Osterspiel; und ihr Verständnis setzt nicht bloß die volle Deutlichkeit der außerhalb der Scene gesungenen Worte, sondern auch ihre scenische Vergegenwärtigung voraus, die, auch wenn sie überhaupt ein Ding der Möglichkeit wäre, den Nachteil mit sich brächte, daß sich die Handlung auf der Scene mit einer anderen hinter der Scene kreuzte und beide sich daher in ihrer Wirkung im Wege ständen. Nach einem uralten Brauch in der katholischen Kirche, der an manchen Orten noch heute bestehen soll (Euph. III, 391), versammelt sich die Gemeinde in der Osternacht in der Kirche; der Pfarrer hebt das Kreuz aus dem heiligen Grabe, zeigt es dem Volke und stimmt das alte Lied an: „Christ ist erstanden"; das Volk fällt ein, und die Prozession bewegt sich um den Kirchhof herum. Goethe gibt uns gleichfalls einen dramatischen Vorgang, wobei er dieselben Bibelstellen, freilich frei, verwertet, auf die sich die ältesten

kirchlichen Osterfeiern und das darauf beruhende weltliche Osterspiel gründen. Der Chor der Engel (737—41; vgl. 746 f.) verkündet zuerst von dem heiligen Grabe aus die Auferstehung Christi und preist auch die Menschen glücklich, die er dadurch von den Folgen der Erbsünde erlöst habe. Dann folgt der Chor der Weiber (749 ff.), die Christi Leichnam mit Spezereien gesalbt haben (in der Bibel thun es die Jünger, Matth. 28, 6. Lukas 24, 10. Markus 16, 1. Johannes 19, 40. 20, 1 ff.) und nun erstaunt sind, ihn nicht mehr zu finden. Die Engel (im Evangelium ist es bloß einer) verkündigen nun auch ihnen die Auferstehung des Herrn (757 ff.) und preisen alle die (also auch die Frauen selbst) glücklich, welche die Prüfung bestanden haben, d. h. dem Herrn in seiner Erniedrigung treu geblieben sind. Es kommen nun die Jünger ans Grab (785 ff.; vgl. Lukas 24, 4. Johannes 20, 2: bloß Petrus und Johannes), die mit gemischten Empfindungen erfahren, daß der schon im Leben Göttliche (787) nun als wirklicher Gott aufgestiegen sei und nun der Schaffensfreude, d. h. Gott dem Vater, mit eigener Freude an dem Werden (789, vgl. 346), also mitthätig, nahe sei. Sie aber, die Jünger, die er in Sehnsucht auf Erden zurückgelassen hat, müssen dem ihnen Entrissenen nachweinen, trotzdem er glücklich ist. Zum drittenmal (797 ff. = 737 = 757) verkündet der Engelchor die Auferstehung und er verbindet damit an die in irdischer Weise klagenden Jünger die Aufforderung, wie Christus sich befreit hat, nun auch sich selber von den Erdensorgen frei zu machen. Denn ihnen, die ihn nicht bloß in der Lehre, sondern auch durch die That preisen, die Liebeswerke

üben, sein Wort verkündigen und in seinem Namen die Seligkeit versprechen — ihnen ist der Meister, obwohl in den Himmel aufgestiegen, doch nicht fern, sondern immer noch nah! Das Metrum und der Stil dieser Chöre gehört zu den spezifischen Eigentümlichkeiten des Faust, die dann namentlich dem Zweiten Teil seine Signatur gegeben haben. Vereinzelt kommen ja diese sogenannten daktylischen Dipodien mit den dreisilbigen, besonders gern kretischen (´– ⏑ –) und aus substantivierten Partizipien oder Adjektiven gebildeten Reimen schon früher vor (Körte, Gleim 225; Gruppe, Lenz 9; bei Schink, Warkentin 89), sogar bei Goethe selbst in der Lila; beliebt aber wurden sie erst in der romantischen Zeit durch die Nachbildungen der alten Kirchenhymnen von W. Schlegel und anderen (Jahrbuch X, 223). So schließt diese große Scene zuletzt mit einer starken melodramatischen Wirkung ab.

5. Vor dem Thor.

Diese Scene verfolgt deutlich eine doppelte Absicht, sie hat ein Janusgesicht. Mit dem einen blickt sie nach vorn, knüpft sie an das Vorhergehende an: der Lebensdrang hat Faust gerettet; Faust gehorcht ihm, indem er nun die Lust empfindet, unter Menschen Mensch zu sein. Mit dem zweiten Gesicht blickt sie nach hinten, führt sie weiter fort zur Anknüpfung mit dem Teufel. Die Verbindung dieser beiden Absichten ist Goethe glänzend gelungen. Nachdem Faust der Erde wiedergegeben ist, nimmt ihn das Leben wieder in seine Arme, bunt und

vielgestaltig, wie es ist. Nachdem er am Erkenntnisdrang fast zu Grunde gegangen wäre, regt sich der Lebensdrang als Naturdrang wieder mächtig in ihm und schäumt endlich in wildem Titanismus auf. Das ist gerade auch die richtige Stimmung, wo der Teufel hoffen darf, ihn seine Straße zu führen.

Zunächst also hatte der Dichter das freie Glück der Frühlingsfeier (780) nun sichtbar vor Augen zu stellen. Was selten genug geschieht (981 ff.): Faust empfindet nun auch einmal das Bedürfnis nach jenen Freuden, deren Erinnerung ihn vom letzten ernsten Schritt zurückgehalten hat. Nicht bloß die Menge (922) ist mit dem Heiland auferstanden aus Handwerks- und Gewerbesbanden, auch er selber aus dem Kerker der Studierstube. Und nicht bloß die Menge, sondern er selber mit jauchzt den Hamannischen Lieblingsrefrain aus Terenz: mit Menschen Mensch sein! (940; vgl. 1638). Als Begleiter nimmt er Wagner mit auf den Weg, dem er die Fortsetzung ihrer in der Nacht unterbrochenen Debatte stillschweigend zugestanden hat (598 f.).

Die Scene ist also zeitlich mit der vorhergehenden genau verknüpft; sie spielt am folgenden Nachmittag, am Ostersonntag (598. 921. 1142). Erwägungen, ob man zu Ostern im Freien sitzen kann, sind dem Dichter ganz fern gelegen, der in Hermann und Dorothea (Euterpe) Früchte aller Jahreszeiten in einem Garten vereinigt. Daß er damit unserer Phantasie nichts Haarsträubendes zumutet und daß sich daraus nicht auf verschiedene Entstehungszeit einzelner Teile unserer Scene schließen läßt, kann ein Brief Kerners (bei Müller II, 368) beweisen, in dem es 1852 heißt: „Auch ich erinnere mich so

milder, herrlicher Märztage in den Kinderjahren! Ja viel später, noch vor wenigen Jahren, war es um diese Zeit so warm"; vielleicht können die Meteorologen daraus entnehmen, daß sich die Temperaturverhältnisse seit hundert Jahren geändert haben, den Philologen geht die ganze Sache nichts an. Auch in Bezug auf das Lokale nimmt der Dichter hier mehr als sonst die Mitarbeit unserer Phantasie in Anspruch, und sogar unsere fortgeschrittene Dekorationskunst vermag selbst auf dem weitesten Raum seinen Anforderungen nicht völlig zu entsprechen. Wie wir schon im Urfaust, z. B. bei der Kerkerscene (Bd. I, S. 230), beobachten konnten und wie uns später wieder die Brockenscene zeigen wird, nimmt Goethe das scenische Bild auch hier ganz von dem Standpunkte des Helden auf, mit dem sich auch der Schauplatz weiter bewegen soll. Die einleitenden Scenen spielen unmittelbar „vor dem Thor" (807/8), aus dem die Spaziergänger in dichten Scharen heraus ins Freie ziehen („hinaus", wie der Dichter schon von ihrem Standpunkt aus sagt; nicht von dem des Zuschauers, wo es „heraus" heißen müßte). Auch Faust und Wagner kommen aus dem Thor; sie stehen aber bald auf einer Höhe (916 f.), von wo aus sie auf der einen Seite nach der Stadt zurücksehen, von der sie sich also schon ziemlich entfernt haben; nach der andern Seite schweift ihr Blick über die Gärten und Felder vor dem Thore (930), über den Strom und seine Zuflüsse (903. 931) und jenseits des Flusses in die Ferne bis an die Berge (935). Sie nähern sich dann dem Dorfe, dessen Getümmel Faust zuerst (937) noch von ferne hört, in dem sie etliche Verse später (949) aber schon mitten drin sind,

denn die Linde ist seit Neidhart der Mittelpunkt des dörflichen Lebens. An dem Dorf vorüber steigen sie hinauf zu einem Stein (1022), der ihnen als Ruhesitz dient, und von dem aus sie kurz darauf schon wieder auf die grünumgebnen Hütten des Dorfes heruntersehen (1070 f.). Wieder umkehrend kommen sie doch nicht an denselben Orten vorüber, sondern sehen den Hund durch Saat und Stoppel streifen, also in der Ebene (1147). Aus der folgenden Scene erfahren wir, daß sie noch auf bergigem Wege von den Kunststücken des Hundes ergötzt worden seien (1190); hier dagegen gehen sie vor unseren Augen gleich in das Stadtthor (1177). Faust und Wagner haben sich also im Kreise herumbewegt, wie man ja wohl Spaziergänge anzulegen pflegt, und der Dichter verlangt, daß wir ihnen auf allen Schauplätzen nachfolgen; er sagt daher auch gar nicht, wo die Scene spielt, sondern gibt nur das Thor als den festen Mittelpunkt an, um den sie sich bewegt. Und ebenso unbestimmt bleibt der Charakter der Landschaft, der offenbar in einem fort wechselt und alle typischen Naturbilder vereinigen soll: Berg und Thal, Feld und Au (1178). Es ist daher auch ganz unmöglich, nachzuweisen, daß Goethe ein bestimmtes Lokal vor Augen gehabt hat. Denn wenn er von einem Jägerhaus (809), einer Mühle (810), einem Wasserhof (811), einem Burgdorf (814) redet, so sind das doch bloße Namen, die er nennt, keine Lokalitäten, die er beschreibt; und wenn sich auch ein Jägerhaus und ein Wasserhof in der Nähe von Frankfurt finden, so hat Goethe eben nichts als die Namen benutzt, und auch diese nicht, um an bestimmte Oertlichkeiten zu erinnern, sondern weil sie

von typischer Allgemeinheit sind. Denn wo findet sich in einer Gegend kein Jägerhaus, oder keine Mühle, oder kein Burgdorf? In dem Bestreben, den Schauplatz unserer Scene zu bestimmen, um die Scene selber in Stücke zu reißen, ist man mitunter tief unter das Niveau der Gymnasialbildung heruntergestiegen; denn wer weiß nicht aus der Mittelschule, daß „Thäler und Berge" (1051) und „Wald und Felder" (1102) formelhaft für eine ganze Gegend, wie „arm und reich" für ihre Bewohner gebraucht wird? Ebenso heißt es, natürlich ironisch für eine unerfüllbare Anforderung an den Dekorateur, in Oberons Hochzeit: „Alter Berg und feuchtes Thal, das ist die ganze Scene!" (4225). Noch oberflächlicher aber hat ein anderer dieser wackeren Pioniere die Schilderung aller der Gegenden, die Faust auf seinem Flug nach der Sonne zu seinen Füßen liegen zu sehen glaubt (1071 ff.), und die schroffen Fichtenhöhen mit dem darüber schwebenden Adler, deren er auch bloß in einem Bedingungssatze gedenkt (1096), mit dem wirklichen Schauplatz verwechselt. Ist dieses schon „Methode", so bleibt es doch immer ein Wahnsinn! Ebenso wie das Lokal ist auch die Zeit ganz perspektivisch behandelt; auch hier eröffnet sich der Ausblick auf größere Dimensionen, als der faktische Verlauf der Scene zuläßt. Sie beginnt offenbar am Nachmittag, wo die Sonne noch hoch steht und Kraft hat (904. 911. 920); aber bald darauf weicht sie in Abendsonnenglut (1070 ff.) und zuletzt ist es Abend geworden (1142—1144).

A (808—902). Zuerst stand der Dichter vor der Aufgabe, Menschen, ein Menschengewühl zu vergegenwärtigen. Er brauchte sich gar nicht daran zu erinnern,

daß die Straßburger, wie er in Dichtung und Wahrheit erzählt, leidenschaftliche Spaziergänger sind; er fand die Typen, die er für eine Universitätsstadt brauchte, überall. In dieser waren die „Schüler", wie Goethe jetzt im Gegensatz zur zweiten Periode (Bd. I, S. 89) die Studenten bezeichnet, von selbst gegeben, und mit ihnen wieder ihre Liebchen, die Bürgermädchen und die Dienstmädchen. Dann natürlich der Bürgerstand, vertreten durch junge Handwerksburschen, die ihrem Vergnügen nachgehen, und durch alte Bürger, die mit den öffentlichen Angelegenheiten beschäftigt sind. Dazu aus den dunklen Regionen, wo das Elend und das Verbrechen zu Hause ist, der Bettler und die Wahrsagerin als Schattenstriche in dem heiteren Bilde. Und später die niedrigen Stände, durch die Bauern vertreten, bei denen wir wohl daran erinnern dürfen, daß Goethe damals selber Gutsbesitzer in Oberroßla war und daß nach seiner Erzählung (Hempel XXVII, 44) damals die Weimaraner überhaupt von einer unwiderstehlichen Lust nach dem Landleben ergriffen wurden. Eine tiefere Beziehung mit der Faustfabel ist bei diesen Typen gewiß nicht anzunehmen; an den Bauern scheitert jeder künstliche Parallelismus. Ursprünglich scheint sich der Dichter übrigens, wenn das 24. Paralipomenon wirklich hierher gehört, auf den Kreis der kleinen Reichsstadt beschränkt und für die auftretenden Typen in scenischen Vorgängen wie Taufzug, Hochzeitszug u. s. w. Mittelpunkte gesucht zu haben. Hat er doch noch 1812 für die Aufführung, wahrscheinlich an Stelle der Scene unter der Linde, eine Bauernhochzeit (wie im Gottfried von Berlichingen) einführen wollen (W. A. XIV, 295.

315). So wie die Scene jetzt vorliegt, hat Goethe zwar auch das steife Defilieren der Personen im Gänsemarsch hintereinander glücklich vermieden und eine Verbindung und Vermischung der Gruppen hergestellt; den einzigen Mittelpunkt aber bildet jetzt doch nur der Schauplatz. Die „verschiedenen Empfindungen an Einem Platze" zum Ausdruck zu bringen, hat ihm auch in dem so betitelten Gedicht, das auch aus einer dramatischen Dichtung stammt, und in der Reise der Söhne Megaprazons Spaß gemacht. Die raschere Jugend stürmt natürlich schneller ins Freie, das bedächtige und behäbige Alter folgt ihr nach*).

I (808—819). Die erste Gruppe bilden daher die Handwerksburschen, die in zwei Partien zusammenstoßen, deren jede als Kollektivum behandelt wird und (wie „das Volk" 3718) als Chor redet, bis sich dann einzelne Stimmen losmachen. Der Partei der Mühle (808. 810. 812. 813[b]) steht die Jägerhauspartei (809. 811. 813[a]) gegenüber; beide darin einig, daß sie bloß einen hübschen Ausflug machen wollen, unterschieden allein durch das Ziel. Aus diesen Typen tritt der unternehmende, überlustige Gesell heraus (814 ff.), der Händel mit den Bauern und Liebschaften mit den Bauerndirnen sucht und darum ein neues Ziel vorschlägt; ihm tritt, wiederum als typischer Gegensatz, der Bedächtige

*) Daß Episodenfiguren, die nur in Einer Scene und im Ensemble auftreten, nicht mit Namen bezeichnet werden (außer 876), ist wohl in allen Stilarten das Gewöhnliche; und von da bis zur Natürlichen Tochter, wo die wenigen Hauptpersonen keine Namen führen, ist noch ein sehr weiter Weg.



gegenüber, der die zweimal erhaltenen Schläge nicht vergessen hat (817 ff.).

II (820—827). Sie ziehen ab und nach ihnen kommen, ohne Verbindung, zwei Dienstmädchen, auch sie kontrastierend gezeichnet: die eine will hinaus zu ihrem Liebhaber, die andere ist auf sie neidisch und will nach der Stadt zurück; als ihr die erste aber Hoffnung macht, auch einen Liebhaber zu finden, vereinigen sie sich und gehen gemeinsam auf die Pappeln zu (820), die von der Stadt in das Dorf führen.

III (828—845). Die dritte Gruppe bilden die Studenten, deren gewöhnliche, auch von den Weimaranern Wieland, Goethe und Herder angenommene Anrede in den Studentenliedern „Herr Bruder" ist (829. 842; Kindleben 10. 19. 36. 38; Hist. Taschenbuch X, 392). Diese Gruppe steht schon nicht mehr ganz isoliert: der erste Student hat die Dienstmädchen bemerkt und will ihnen nach. Also Verknüpfung des Nacheinander; zugleich aber auch ein Nebeneinander: denn gleich hinter den Studenten kommen zwei (836) Bürgermädchen. Die Charaktere der Studenten sind wieder typisch kontrastiert. Der eine liebt starkes Bier, (anachronistisch) starken Tabak und Mägde; Rebmann (S. 87 f. 90 ff.) weiß viel von den Liebschaften der Leipziger Studenten mit Dienstmädchen (die von ihnen als „ihren Studänten" reden) und besonders mit Köchinnen zu erzählen, die ihnen das Essen zustecken (A 844 f.). Er schaut daher vorwärts nach den Dienstmädchen aus, die er als bloßes Wildbret bezeichnet und von denen er sich gern verwöhnen läßt, weil er sich nicht gern Zwang anthut. Der andere blickt rückwärts auf die hübsch angezogenen, aber stolzen

(874) Bürgermädchen, die im Gegensatz zu den dreisten Mägden ihren „stillen Schritt" gehen; er bedient sich für die Liebe des wohlanständigen Ausdruckes „gewogen sein" (839 = 3203) und ist zufrieden, wenn die Bürgermädchen ihn mitgehen lassen. Auch hier schließt der Dialog damit, daß der Recke den Bescheidenen mit sich fortzieht, wie das erste Dienstmädchen das zweite mit sich fortgezogen hat, während in der ersten Gruppe der bedächtige Handwerksbursche dem händelsuchenden nicht gefolgt ist. Die Bürgermädchen aber, von denen vorderhand nur eines zum Wort kommt, das sich über die Burschen (Knabe 832 für „Student", auch 1844; vgl. 79) beklagt, die ihre Gesellschaft zu Gunsten der Mägde verschmähen, bleiben am Platze und verknüpfen diesen Teil der Scene wieder mit dem folgenden.

IV (846—871). Auf die Jugend folgt das Alter: bei der Gruppe der Bürger muß es wohl offen bleiben, ob Goethe auch hier zwei Partien annimmt, oder ob er dieselben Bürger während des Gesanges des Bettlers leise weiterreden läßt. Auch hier aber ein typischer Gegensatz. Der erste Bürger beschäftigt sich mit den internen Kommunalangelegenheiten und schimpft über die Zustände unter dem neuen „Burgemeister" (dieser in Weimar nicht gebräuchlichen Anrede bediente sich Goethe stets auch in Aktenstücken; Schwabe, Schillers Beerdigung S. 85 A.). Die andern finden es zu Hause ganz behaglich und befriedigen ihre Streitsucht und ihre Neugier, indem sie sich in dem Wirtshaus (864) von der äußeren Politik und den fernsten Welthändeln unterhalten, die sie mit einer im vorigen Jahrhundert sprichwörtlichen biblischen Wendung als Krieg und Kriegs-

geschrei (861; vgl. Gött. Gel. Anz. 1900 Nr. 3, S. 236 f.) bezeichnen. Bei den Kriegen in der Türkei hat Goethe doch wohl nicht anachronistisch an den russisch-türkischen Krieg von 1768—1774 (Dichtung und Wahrheit, Loeper IV, 41 f. 167) gedacht, der ihm in unserer Periode schon ganz fern lag, sondern an die im sechzehnten Jahrhundert stets drohende Türkengefahr. Der Bettler, der sich ganz richtig jetzt erst (852 ff.) meldet, wo er bei wohlhabenden Leuten Aussicht auf Ernte hat, singt zur Leier (856); aber sein Text ist keine Einlage, sondern er dient gleichfalls dazu, ihn typisch zu charakterisieren: im Gegensatz wieder zu den vielgeputzten und backenroten Spaziergängern kommt seine Not zum Wort.

V (871—883). Die Bürger gehen vorüber, und auf die alten Männer folgt das alte Weib, die Wahrsagerin, die sich an die zurückgebliebenen Bürgermädchen macht. Sie verhöhnt sie ihres Putzes (872 = 837) und, als die eine sich im Zorn von ihr abwendet (873/4), auch ihres Stolzes wegen (841 = 874 f.): sie sollten den Stolz nur sein lassen (874), sie wisse ja doch, was sie sich heimlich wünschten (nämlich einen Mann 875), und könne ihnen auch dazu verhelfen. Aber das Bürgermädchen, obwohl es sich heimlich von der Alten den Geliebten hat zeigen lassen, scheut sich doch, öffentlich mit ihr zu verkehren und reißt (derselbe Scenenschluß wie 827. 845) ihre Freundin Agathe (876) mit sich fort, die sich auch mit der Alten heimlich in Verbindung gesetzt hat. Andreas ist der Schutzpatron, von dem sich die Mädchen einen Mann erbitten; und wenn es in der Andreasnacht (29./30. November) geschieht, erscheint ihnen ihr Zukünftiger im Schlafe (878 f.; vgl. Hamilton in

der Bibl. d. Romane II, 274 f., wo Faust selbst ihnen den Geliebten im Schlafe zeigt). Das Krystallsehen aber kommt in allen Faustbüchern vor (880; Pfitzer 398 ff., Christl. M. 6) und war dem Dichter des Großkophta ein so bekanntes Sagenmotiv, daß er es nicht aus E. Franciscis „Höllischem Proteus“ genommen haben muß (Jb. XVI, 167 f.); bei Francisci zeigt zwar auch eine alte zauberische Vettel mannssüchtigen Dirnen den Geliebten im Krystall in der Gestalt eines bewaffneten Hauptes, aber an eine andere Adresse wendet man sich auch sonst nicht, und zwischen einem bewaffneten Haupt und ein paar schmucken Soldaten, die natürlich nur in der Liebe „verwegen“ genannt werden (881, vgl. „wer keck ist und verwegen“) und die ihr die Alte gleich zur Auswahl sehen läßt, ist doch noch ein Unterschied. Natürlich können diese Patrizierstöchter, die äußerlich stolz, innerlich aber mannssüchtig sind, keine Folie für Gretchen bilden.

Die letzte Gruppe, VI (883—902), ist zwar ideell mit der vorigen verbunden: die Alte hat Agathen ihren Zukünftigen als Soldaten gezeigt und klugerweise lieber gleich mehrere zur Auswahl vorgeführt (881), von denen aber keiner sich bisher hat sehen lassen — und nun kommen die Soldaten wirklich im Chor. Aber scenisch ist diese Gruppe so selbständig, wie die erste der Handwerksburschen. Die Soldaten treten nur in Reih und Glied auf, sie werden nicht wie die Handwerksburschen differenziert, sie singen als Chor und geben der ganzen Scene einen opernhaften Abschluß. Wie der Bettler sind auch sie „singende Rollen“; und, wie er, treten auch sie mit keiner andern Person in Kontakt. Und

wie das Lied des Bettlers dient auch das ihrige zur Selbstcharakteristik, es hat nur halb den Charakter des Liedes. Schon das freie Versmaß mit den ungleichen Abschnitten, den spärlichen Reimen und dem zwanglosen Refrain innerhalb der Strophe (889 f. = 899 f.) malt prächtig das Marschtempo; denn Goethe hat gelesen: búrgèn mit hóhèn, und sich die Soldaten nicht als einen wilden Haufen von Landsknechten, der zu dem typischen Stil der Scene schlecht stimmen würde, sondern anachronistisch als eine geschlossene Masse gedacht, die daher auch von sich selbst sowohl in der Einzahl (888) als in der Mehrzahl (892) reden kann, wie oben die Handwerksburschen. Den Inhalt ihres Liedes bildet der uralte, besonders seit dem Dreißigjährigen Kriege im Volkslied beliebte Vergleich zwischen belagerten und eroberten Festungen und Mädchen, der ja nur die Verbindung von Mars und Amor im Leben der Soldaten widerspiegelt und den man ganz in Goethes Sinn (892) als „Um Städte werben" bezeichnet hat. In der ersten Strophe sprechen die Soldaten (in direktem Gegensatz wieder zu dem Studenten, der sich durch die stolzen Bürgermädchen nur geniert fühlt 842) ihre Lust aus, (möcht' ich 888) hohe Burgen und stolze, spröde thuende Mädchen, wie eben die Bürgermädchen waren, zu gewinnen. In der zweiten setzen sie ihren Willen bei beiden durch (sie müssen sich geben 898), wobei die Trompete, die den Mädchen wie den Feinden ihre Ankunft anzeigt, bei Mädchen (893) und bei Burgen (894) das Signal zum Angriff gibt. Mit dem Refrain schließt das eigentliche Lied ab; die beiden folgenden Zeilen (901 f.), ein sogenanntes Geleit, werden im Abgehen

gesungen und umschreiben bloß mit Worten, was die Soldaten gleichzeitig thun und was der Zuschauer sieht.

B I (903—948). Faust, der in Begleitung Wagners erscheint, gibt eine herrliche Schilderung des Frühlings (903—915); seine lebhaft bewegte Rede spiegelt sich schön in den kürzeren vierhebigen Versen, die oft aus dem jambischen Rhythmus in den trochäischen umschlagen und dann wieder durch mehrsilbige Senkungen eine raschere Bewegung erhalten, ein schöner Beleg dafür, wie sich bei Goethe das Versmaß überall dem Sinn und dem Gegenstand anschmiegt. Solche Schilderungen der Jahreszeiten waren seit Thomson beliebt; und auch bei Thomson und seinen Nachfolgern erscheint der Frühling gern personifiziert als Jüngling (sein Blick ist die Sonne 904), der Winter aber als Greis (906). Auch der Kampf des Frühlings mit dem Winter und sein endlicher Sieg geht auf eine uralte, in Volksliedern und Streitliedern fortlebende Vorstellung zurück. Schön hat Goethe über diesem Gemälde die Farben verteilt: das Weiß als letzter Rest des hinschmelzenden Schnees (911); das Grün (905. 910) als die Farbe der Hoffnung und des Frühlings, der ja noch nicht über die bunten Farben der Blumen verfügt (914); zum Ersatz nimmt er bei Goethe die farbigen Kleider der Menschen an (915 = 936), womit auch zugleich der Uebergang zur Schilderung der Menschenwelt (916—940), des Gewühles unter dem Thore, auf dem Flusse und auf dem Lande, sehr zwanglos gemacht ist*). Aber

*) Diese Schilderung Fausts und die vorhergehende Scene hat man als zwecklose Wiederholung der Motive betrachtet und daraus auf die spätere Entstehung der Scene schließen wollen. Aber



von dem Aeußeren kommt der Dichter aufs Innere: die Auferstehung, die sie feiern, ist auch die Auferstehung der Städter selber, die der Winter und die Arbeit in den engen Verhältnissen einer mittelalterlichen Stadt festgehalten hat, während sie der Frühling und die Feiertagsruhe in die freie Natur hinausführt. Und so hört Faust aus ihrem Jauchzen nur überall die Freude heraus, einmal wieder Mensch sein zu dürfen, die er als den eigentlichen Himmel des Volkes begrüßt und warm mitempfindet. Wagner dagegen wendet sich von der harmlosen Lust des Volkes, die ihm roh erscheint, mit dem Dünkel des aufgeklärten Philisters ab; nur der Gewinn, den er aus den Gesprächen mit Faust zu ziehen hofft, hat ihn hergeführt. Er bleibt auf diesem Spaziergang in demselben Kontrast zu Faust, wie in dem Museum. Jede seiner Reden ist bloß das Gegenstück zu der vorhergehenden Rede Fausts; er bildet auch hier nur die Folie, von der sich der Held abheben soll.

---

ganz abgesehen davon, daß der Inhalt der Schilderung mit dem der Scene gar nichts gemein hat, handelt es sich für den Dichter doch um den Eindruck, den die Landschaft auf Faust macht, nicht um eine Mitteilung an die Zuschauer. Wie wenig daraus chronologische Schlüsse zu ziehen sind, lehren zwei andere Stellen im Faust. In Auerbachs Keller schildert Mephistopheles bei seinem Eintritt dem Helden die zechende Gesellschaft erst im Fragment (2161 f.) nachträglich ab, trotzdem der Zuschauer sie in der schon im Urfaust enthaltenen Scene soeben selber kennen gelernt hat. Und in „Wald und Höhle" schildert der Teufel dem Helden (A 3315 ff.) ebenso die Situation des verlassenen Gretchens, die schon im Urfaust scenisch vergegenwärtigt war, und die der Leser des Fragmentes früher, der Leser des Ersten Teiles später von der Bühne herab kennen lernte.

II (949— 1010). Die Wanderer sind inzwischen zum Dorf gelangt, wo sie die Bauern unter der Linde bei „Tanz und Gesang“ finden; beides, Tanz und Gesang, findet seinen Ausdruck in dem Liede „Der Schäfer putzte sich zum Tanz“, das Goethe schon (Ende 1783; Vierteljahrsschrift II, 537, Pniower 39 f.) in dem vierten Buch des Wilhelm Meister erwähnt, aber dort nicht mitteilen will, angeblich weil es unanständig sei, vielleicht aber nur, weil es eben für den Faust bestimmt war. Eine volkstümliche Grundlage dürfte wohl anzunehmen sein; aber so wie es vorliegt, mit den stilisierten Schäfern an Stelle der Bauern, und dabei doch voll Frische und Derbheit, gehört es gewiß Goethe an. Der Inhalt charakterisiert zwar die Sphäre, in der es gesungen wird, nicht direkt, wie das Bettlerlied oder das Soldatenlied; aber indirekt, etwa wie der „König von Thule“, der auch eine Einlage ist, Gretchen charakterisiert. Das Thema ist der Weltlauf in der Liebe der unteren Klassen: der tanzende Schäfer, der eben mit dem Ellenbogen an eine fremde Tänzerin angestoßen ist und von der frischen Dirne (961—4 spricht sie) derb angelassen wurde, ruht gleich darauf, den Ellenbogen jetzt freundlich in ihre Hüfte gestemmt, in ihren Armen und bringt sie, trotz ihrem Mißtrauen (973—975 spricht sie; vgl. 3690 ff.) noch während des Abends zu Fall ... Beim Anblick Fausts drängt sich alles um ihn, die Musik und der Tanz hören auf (1015 ff.). Ein alter Bauer tritt vor, begrüßt ihn und reicht ihm den Willkommtrunk, wobei er sich einer volkstümlichen Wendung bedient, die schon S. Dach bekannt war, wenn er in dem Dankgedicht für einen Ochsen, der ihm in die Küche gespendet wurde, singt

(Hennebergers Jahrb. I, 45): „So viel Tropfen Blut er hegt, so viel sei dir zugelegt hier an guten Stunden" (A 989 f.). Faust dankt; und der Alte gibt dem Gefühl der Verehrung und des Dankes Ausdruck, welches das Volk seit alter Zeit Faust gegenüber empfindet, seitdem er in den Zeiten der Pest (1000) an der Seite seines Vaters als Wohlthäter gewirkt hat. Faust weist die unverdiente Ehre, nicht aus Bescheidenheit sondern aus Scham, zurück und verweist die Bauern, deren Lebensanschauung er sich damit accommodiert, mit ihrem Dank auf Gott (1009 f.). Die Voraussetzung, welche die Scene macht, steht im Widerspruch mit den älteren Partien. Wenn Faust (375) über Mangel an Ehre und Herrlichkeit der Welt geklagt hat, so läßt sich das wohl damit reimen, daß der Schüler von ihm als einem Professor redet, den alle ihm mit Ehrfurcht nennen (1871; im Urfaust heißt es natürlich: „den alle wir mit Ehrfurcht nennen", weil sich da der Schüler schon zu den Studenten rechnen durfte). Hier genießt er also in seinem akademischen Kreise ein großes Ansehen, wie er ja auch noch später (1530) ein vielbesuchter Mann ist. Von da aber hat sich, wiederum nicht plötzlich, sondern, wie wir sehen, allmählich, die Vorstellung ergeben, daß Faust auch in den weiteren Kreisen des Volkes ein vielbewunderter Mann sei und wie die Monstranze (1021) verehrt, ja angebetet werde, wenn er sich einmal zeigt. Dies verträgt sich nun nicht mehr mit dem Mangel an Ehre und Herrlichkeit der Welt; denn über die bürgerliche Sphäre reicht ja der Gesichtskreis Fausts auch im ersten Monologe nicht hinaus, an das Welt- und Hofleben denkt er überhaupt nicht.

IIIa (1011—1067). Während die Wanderer weiter aufwärts zu einem Steine steigen (1022), der ihnen als Ruhesitz dienen soll, gibt Wagner, der in der Verehrung der Menge bloß den Vorteil sieht, den man aus seinen Gaben ziehen kann (1014 f. = 532 f. 546), den Anlaß zu näheren Aufklärungen über die Voraussetzungen, welche die vorhergehende Scene (995 ff.) über das Vorleben Fausts gemacht hat. Hier ist Goethe durchaus selbständig, denn das Volksschauspiel und die übrigen modernen Faustdichtungen kennen den Vater Fausts nur als schlichten Bauern, der seinen Sohn vor dem Bösen warnt. Bei Goethe dagegen war der Vater ein unberühmter, aber ehrlicher Mann (1034. 1036; vgl. D. Wb. II, 1536), der sich nur leider der schwarzen Magie ergeben hatte und nun als Adept oder Alchymist in seinem Laboratorium (1039) den Stein der Weisen suchte, d. h. das Mittel Gold zu machen oder ewiges Leben zu verschaffen. Das Rezept dazu besteht bei Paracelsus und bei allen übrigen Alchymisten in der Vermischung entgegengesetzter Elemente (1041), wodurch Goethe auf das Bild von dem Brautbett und von der geschlechtlichen Verbindung gebracht wurde, in das er das ganze alchymistische Rezept eingekleidet hat. Bei Paracelsus muß sich der männliche, aus Gold gewonnene Samen, der Roter Leu heißt (1042), mit dem weiblichen, aus Silber gewonnenen Samen, der Lilie heißt (1043), vermischen (die chemische Erklärung, die uns weiter nichts angeht, von Mohr in Westermanns Monatsheften 43, 179 f.). Die vereinigten Bestandteile werden dann durch Erhitzen (1044) zur Vermischung gebracht (1045), bis die neugeborene Königin, das ist

der alchymistische Name für den Stein der Weisen, im Glase erscheint (1045 f.). Goethe hat zu diesen Dingen die alchymistischen Studien benutzt, die ihm nach seiner Rückkehr aus Leipzig im Verkehr mit dem Fräulein von Klettenberg nahe gelegt worden waren; hat ihn doch damals ein Arzt, Dr. Metz, behandelt, welcher der Alchymie ebenso zuneigte, wie Fausts Vater (Dichtung und Wahrheit, Loeper II, 117 ff. 347. 352). Für das ärztliche Wirken von Faust Vater und Sohn konnten ihm Nostradamus (420), der als Arzt die Krankenhäuser besuchte, und Paracelsus, dem er auch die alchymistische Terminologie verdankt, als Vorbilder dienen. Paracelsus, der Sohn eines Arztes und selber Arzt, dachte über die Aerzte, die er Diebe und Mörder schalt (Jahrbuch XVI, 171 ff.), nicht anders als Faust Sohn, der sich ja auch hier wieder mit Mephistopheles begegnet (2011 ff.). Bei Weidmann sucht Faust selber den Stein der Weisen; Goethes Faust dagegen verurteilt die „schwarze Magie" (1039) seines Vaters, wieder ein Beweis dafür, daß er sich nicht selber der schwarzen, sondern der weißen Magie ergeben hat. Während der Bauer in ihm einen Wohlthäter sieht, der schon als junger Mann (1001) an der Seite seines Vaters mit Hintansetzung des eigenen Lebens an den Krankenbetten gewirkt und endlich der Pestseuche ein Ziel gesetzt habe (1000), weiß Faust nur zu gut, daß er damals im Auftrag des Vaters höllische Arzneien (1048. 1050) an die Patienten verabreicht und schlimmer als die Pest selber gehaust hat, die er, damals noch ein gläubiger Christ (1026), auch durch Beten und Fasten nicht abzuwenden vermochte. (Wieder um der prägnanten Wirkung willen

läßt ihn der Dichter auf demselben Steine beten, wo sie jetzt sitzen 1024 f.). Diese Vorgeschichte erklärt nachträglich, warum Faust sich von der Medizin abgewendet hat. Wagner freilich versteht es nicht, wie Faust, der doch seine Kunst nach bestem Wissen und Gewissen ausgeübt hat, sich darüber einen Vorwurf machen könne (1056 ff.); für ihn besteht die Pflicht des gelehrten Handwerkers einfach darin, die Wissenschaft als Anfänger fleißig aufzunehmen, als reifer Mann zu vermehren und sie dann wieder dem Nachfolger zu übergeben. Aber das genügt Faust nicht; und der alte Seufzer über die engen Grenzen des menschlichen Wissens kehrt wieder (1064 ff.).

IIIb (1068—1141). Wie aber im ersten Monologe der Anblick des Mondes ihn von der Unbefriedigung der Erkenntnis abgezogen und den Lebensdrang mächtig in ihm erregt hatte (386 ff.), so zieht ihn hier der Anblick der untergehenden Sonne von diesen Gedanken ab zu der Natur (1068 ff.). Und wie er dort auf Bergeshöhen dem Lichte des Mondes nachgehen wollte (392 ff.), so wünscht er sich hier Flügel, um der Sonne zu folgen, hoch über die Erde weg. Im Geiste folgt er ihr nach bis ans Meer, wo sie unterzugehen scheint (1084); aber der Trieb, ihr zu folgen, erwacht aufs neue (1085), und indem er ihr (in der Phantasie) folgt, hat er immer den Tag vor sich, die Nacht hinter sich. Bald kommt er zum Bewußtsein, daß dieser Flug nach der Sonne ein bloßer Traum sei; und er entschuldigt sich vor Wagner mit einem eingeborenen Drange der menschlichen Natur, der jeden ergreife, wenn er hoch oben in der Luft eine Lerche oder einen Adler oder einen Kranich fliegen sehe

(1092 ff.; 1094 f. wörtlich übereinstimmend mit dem Lied „An die Entfernte", Gedichte I, 40 Loeper). Und in der That ist dieser Drang, der als Wunschmotiv in der Lyrik eine große Rolle spielt, nicht bloß echt Goethisch, sondern jedem eingeboren. Schreibt doch sogar der stille Dulder Garve an Weiße (I, 125): „Ich wünschte mit der Sonne zu reisen und ein Auge, welches eben den Horizont übersehen könnte, den sie auf einmal erleuchtet. Würde nicht in diesem ewigen Tage (1076. 1087) und mit diesem Blicke auf das Ganze und in das Immerwährende auch nur unseres Erdbodens die Furcht vor unserer eigenen Zerstörung verschwinden? Würde nicht die abwechselnde Furcht und Begierde, die uns in den engen Sphären, in welche wir eingeschlossen sind, so oft überfällt, weil wir nicht darüber hinaussehen können, in eine gleichförmige Ruhe und ein stilles Fortwirken unseres Geistes verwandelt werden? Würden wir nicht gerne mit der ganzen Natur unser Schicksal und unsere letzte Bestimmung abwarten?" Das klingt freilich abstrakter, ist aber im letzten Grunde dieselbe Natursehnsucht, der Goethe so vielfach Ausdruck gegeben hat, wenn er sich im Werther wie hier im Faust (1098 f.) mit Fittichen eines Kranichs, der über ihm hinfliegt, nach dem Ufer des unermeßlichen Meeres sehnt; oder wenn er in den Briefen von der ersten Schweizerreise die Begierde fühlt, sich in den unendlichen Raum zu stürzen, über den schauerlichen Abgründen zu schweben, während er den Adler, von hohen Bergen aus, in dunkler blauer Tiefe unter sich über Felsen und Wäldern schweben und große Kreise ziehen sieht (1096 f.); oder wenn er sich im Ganymed hinauf zu dem alliebenden Vater sehnt. Wagner

freilich hat von diesem Drange nichts gespürt; wie die Liebe zu den Menschen (941 ff.), so fehlt ihm auch die Liebe zur Natur, er ist ganz ohne Natursinn. Auch in diesem Sinne ist es das Buch, das Pergament, das alle seine Wünsche befriedigt; er ist der wahre Bücherwurm (1108 = 566 ff.; die Form Pergamen, charta pergamena, ist die ältere, nach Adelung damals noch im Leben gebräuchliche Form). Im Gegensatz zu Wagner, der nur den einen Trieb, den Erkenntnisdrang, kennt, fühlt Faust in seiner Brust zwei entgegengesetzte Triebe, die einander widerstreben: den Erkenntnistrieb, der ihn aus dem Staub der Erde emporhebt in die Regionen der großen Denker, die vor ihm gelebt haben (1116 f.); und den Naturtrieb, den Lebensdrang, der sich in derber Liebe an die Welt anklammert (1114 f.). Dieses Ringen des Erkenntnisdranges und des Lebensdranges, dieses Auf- und Abwogen der Triebe, von denen der eine als der höhere, der andere als der niedrigere erscheint, obwohl sie in ihren Schranken beide berechtigt sind, macht das eigentliche Wesen Fausts aus. Es ist im Urfaust nur angedeutet, im Fragment schon stärker betont, erst in der letzten Fassung aber hat Goethe diesen Kampf der beiden Triebe, der einmal milder, dann wilder entbrennt, zur psychologischen Grundlage der ganzen Fausttragödie gemacht. Wo die „Faustphilologen" vom Handwerk nur einen Haufen von Widersprüchen finden, gerade da, in diesem unaufhörlichen Wechsel der Stimmungen liegt das Wesen Fausts, den Goethe daher als einen Menschen mit zwei Seelen in der Brust bezeichnet (1112). Diese Vorstellung ist uralt und geht zuletzt auf die zwiespältige Natur des Menschen

zurück: sobald man bildlich annahm, daß von den beiden Naturen, aus denen der Mensch besteht, jede mit einer besondern Seele begabt sei, war die Zweiseelentheorie gegeben. Und so konnte Goethe aus einem seiner Quellenwerke zum Faust (Witkowski, Walpurgisnacht 22) erfahren, daß schon die Manichäer in dem Menschen zwei Seelen annahmen, von denen eine allezeit wider die andere streite. Auch bei Sokrates findet sich eine ähnliche Vorstellung; zum Gemeinplatz aber ist sie in der Litteratur der neueren Zeit durch Xenophons vielgelesene Kyropädie geworden. In Frankreich findet man sie bei Racine (Jahrb. IX, 238) und Piron (Zs. f. d. U. VI, 210), wie später in Rousseaus Neuer Heloise (VI, 7); in Deutschland bei Ramler (Jahrb. XX, 179), wie bei Schleiermacher (Morris II, 234), bei keinem freilich so oft wie bei Wieland, der nicht bloß bei Xenophon emsig in die Schule gegangen war, sondern in dieser Formel zugleich auch den besten Ausdruck für sein eigenes, zwischen Sensualismus und Spiritualimus unabläßig hin und her pendelndes Wesen fand. Die Zweiseelentheorie liegt ganzen Dichtungen Wielands zu Grunde: sowohl dem schönen Novellendrama von Araspes und Panthea wie der „Wahl des Herkules", die man als Wielands „Faust" betrachten darf; aber auch in seinen übrigen Werken, die ja alle den gleichen Konflikt behandeln, wird wörtlich oder leise auf den Xenophontischen Satz angespielt (z. B. Idris 1768, S. 38; Neuer Amadis 1770 II, 15). Dabei macht es keinen Unterschied aus, ob unter den beiden Seelen Vernunft und Sinnlichkeit, oder Erkenntnistrieb und Lebenstrieb, oder eine hohe und eine niedrige, eine gute und eine böse Seele

verstanden werden. Denn wenn auch die Glieder des Verhältnisses nicht gleich sind, das Verhältnis selber, das hier allein ins Auge gefaßt wird, bleibt doch dasselbe. So redet ja auch Faust (1181), wie Wieland (Amadis), bald darauf von einer „bessern Seele". Wie aber hätte diese Vorstellung Goethe fern bleiben können? der von seiner frühesten Zeit an gewohnt war, sein zwiespältiges Wesen in gegensätzlichen Gestalten, mochten sie nun Götz und Weislingen, oder Clavigo und Carlos, oder Faust und Mephistopheles, oder Tasso und Antonio heißen, zu verkörpern; der dann wieder umgekehrt sich als Liebhaber der Lili und als Frankfurter Genie in zwei verschiedene Personen spaltete (Der junge Goethe II, 63 f.) und als zweigeteilter Goethe auch einen zweigeteilten Egmont schuf (W. A. VIII, 243); der noch als reifer Mann die Gegensätze des Dichters und des Geschäftsmannes, des Hofmannes und des Liebhabers der Christiane und was nicht sonst noch alles für andere Kontraste in seinem Innern zu bewältigen verstand! Wir brauchten gar kein besonderes Beispiel, um sagen zu dürfen: dieser Faust mit den zwei Seelen in Einer Brust ist Goethe selber! Nur um zu zeigen, wie früh ihm diese Vorstellung schon selbst zum Bewußtsein gekommen war, sei auch hier der Brief an Gustchen Stolberg angeführt, in dem es 1775 heißt (Der junge Goethe III, 95): „Ich saß eine Viertelstunde in Gedanken und mein Geist flog auf dem ganzen bewohnten Erdboden herum. Unseliges Schicksal, das mir keinen Mittelzustand erlauben will. Entweder auf einem Punkt, festklammernd, oder schweifen gegen alle vier Winde. Selig seid ihr, verklärte Spaziergänger, die mit zufriedener andächtiger

Vollendung jeden Abend den Staub von ihren Schuhen schlagen und ihres Tagewerks göttergleich sich freuen." Hier kommt ja auch noch ein anderes zum Ausdruck: auch der Titanismus Fausts liegt weder in dem einen, noch in dem andern dieser Triebe; er liegt in dem Fortissimo, in der Wildheit (1182), und in dem übermenschlichen Streben, diese Triebe in ihrer größten Wildheit beide zu vereinigen (1770 ff.).

Einen solchen wilden Ausdruck des Lebensdranges, der jetzt in ihm Macht hat, finden wir an unserer Stelle, indem Faust die Geister aufruft, ihn zu einem neuen bunten Leben zu führen (1118 ff.). Den sprichwörtlichen Wunsch nach dem Zaubermantel des Doktors Faust, den der Goethische Held gar nicht erhalten sollte (2065; Bd. I, S. 283 f. 311 f.), hat Goethe seinem Faust selber in den Mund gelegt. Wieder, wie im ersten Monologe (418 ff.), sollen ihn die Geister hinaus ins weite Land, in die Welt (464) führen. Aber mit dem wichtigen Unterschiede: nicht mehr wie früher (382 ff.) erwartet er von ihnen Erkenntnis; seitdem der Erdgeist ihn verschmäht hat, verlangt er von ihnen nur mehr Genuß des Lebens (s. Bd. I, S. 49 f.). Unabsichtlich und unfreiwillig hat Faust so die Geister citiert; und wie mit dem Erdgeist, so muß er auch mit dem Teufel sich auf halbem Wege begegnen. Ein innerliches Bedürfnis muß ihn dem Teufel entgegentreiben, der seit dem Prolog auf den günstigen Moment wartet, — jetzt ist er gekommen! Daß Goethe die Sache wirklich so aufgefaßt hat, ist durch den Mund Wagners deutlich ausgesprochen (1126 ff.), der sofort die Erhörung von seiten der Geister fürchtet und Faust ernstlich zu warnen für nötig hält, wobei sich

der aufgeklärte Pedant ganz in dem Aberglauben seiner Zeit befangen zeigt. Seine Rede verrät am deutlichsten das neuerliche Studium des Pfitzerischen Faustbuches durch den Dichter (oben S. 105). Daß die bösen Geister nicht, wie wir meinen würden, in der Hölle, sondern in der Luft, zwischen Himmel und Erde wohnen, ist eine Vorstellung, die allen Volksbüchern zu Grunde liegt (Archiv XIII, 236; Jahrb. XVI, 161 ff.) und die auch alle anderen Quellen Goethes für das Zauberwesen voraussetzen, Becker so gut wie Francisci und Prätorius (Witkowski, Walpurgisnacht 19. 22. 25). Mephistopheles nennt sich bei Pfitzer geradezu einen fliegenden Geist. Nach Pfitzer (S. 193) haben daher die Teufel ihr Regiment in die vier Windregionen verteilt, und Wagner schreibt ihnen deshalb auch die Wirkungen der Winde zu, deren Schädlichkeit er im einzelnen erörtert: der Nordwind (1130 f.), dem auch die Frau Rat nachsagte, daß er Bauchgrimmen verursache (Euph. V, 719), bringt scharfe und beißende Kälte mit sich; der trockene Ostwind (1132 f.) schadet der Lunge, der glühende Südwind (1134 f.) durch die sengende Hitze; der Westwind (1136 ff.) endlich bewirkt die Gewitter, die auch nach Pfitzer (S. 194) von den Teufeln herrühren (vgl. 259 ff., wo gleichfalls alles Uebel in der physischen Welt von den Winden abgeleitet wird). Ganz genau schließt sich Goethe dabei an Pfitzer an, der den Geistern alle Kriege, Krankheiten und Seuchen (Pfitzer 195; A 1130 f.) zuschreibt; der (S. 131) ausführlich erörtert, daß die sogenannten spiritus familiares oder Dienstgeister keine guten Geister seien, sondern böse, die es auf den Schaden des Menschen abgesehen haben (A 1138); der die Dienst-

beflissenheit (A 1139) des Mephistopheles besonders betont (S. 145); und der endlich (S. 400 f.) alle Bibelstellen anführt, an denen der Teufel die Wahrheit geredet hat, bloß um zu zeigen, daß er es nicht um der Wahrheit willen gethan habe, sondern nur damit er die Lügen unter der Wahrheit desto besser mit verkaufen könne (A 1141: „und lispeln englisch, wenn sie lügen").

III (1142—1177). Wieder (wie 386. 1068) bewirkt ein Vorgang in der äußeren Natur eine Wendung im Dialog. Die Dämmerung kommt und es wird kühl; Wagner mahnt zum Aufbruch. Faust aber hat während seiner letzten Rede einen schwarzen Pudel bemerkt, der in Schneckenkreisen (zu jedem Zauber gehört ein Zauberkreis 1152. 2530) näher und endlich ganz nah kommt; er glaubt einen Feuerstrudel hinter ihm zu sehen, ähnlich wie Fausts Hund in der Sage (s. Bd. I, S. 216 ff.) die Farbe verändert, wenn man ihm mit der Hand über den Rücken streicht. Wagner bemerkt von alledem nichts; das ist sowohl in dem Gegensatze zwischen dem Phantasiemenschen und dem nüchternen Pedanten, als auch in dem Aberglauben begründet, daß Geister nur von denen gesehen oder gehört werden, von denen sie es werden wollen, wie z. B. der Geist im Hamlet nur seinem Sohne, nicht der Königin sichtbar ist. Es kommt aber auch hinzu, daß Faust sieht, was er wünscht; denn er hat offenbar seinen Aufruf der Geister sogleich mit dem Erscheinen des Pudels in Verbindung gebracht. Als aber der Hund nun da ist und die Wanderer durch dieselben Kunststücke ergötzt (1164—1173; 1190 f.), die auch andere Hunde machen (vgl. Pfitzer S. 212 von Fausts Hund: „possierliche Sprünge und andere Gaukelei"), da ist Faust ent-

täuscht, daß er anstatt eines Geistes, also einer Natur, bloße Dressur gefunden habe (1172 f.). Wagner aber sieht auch in dem Hunde nur ein Produkt der Bildung, die sich hier, ganz nach seinen gelehrten Handwerksregeln (1061 ff.), noch weiter von dem Studenten auf seinen Schüler, den Hund, fortpflanzt (1177). Der Naturforscher Goethe, der den Zaubermantel Fausts aus modernster naturwissenschaftlicher Erkenntnis erklärte, ist als Meteorolog auch in der Rede Wagners von den Winden zum Worte gekommen und hat in der Farbenlehre auch die Augentäuschung Fausts (1157) beim Erscheinen des Pudels aus optischen Gesetzen abzuleiten gewußt.

6. Studierzimmer.

A I (1178—1258). Die Scene schließt sich unmittelbar an die vorhergehende an: Faust kehrt von dem Spaziergang in sein Museum zurück. Es ist inzwischen Nacht geworden (1179; vgl. 1144), und er fühlt sich durch sie im Innern beruhigt (1180 ist der Nominativ „die" aus dem Accusativ „die" in 1179 zu ergänzen; Ak. Blätter 548 ff., Zs. f. d. U. VII, 193. 573. IX, 555 f. XIII, 756 f.; Knauth 94). Die wilden Triebe (1182 f.): der Erkenntnisdrang, der ihn gestern bis nahe an den Selbstmord getrieben hat, und der Lebensdrang, der noch eben (1110 ff.) im Freien so ungestüm die Flügel geschlagen hat, sind wieder besänftigt. Faust fühlt nun mildere Regungen: die Liebe zu den Menschen (1184), denen er auf dem Spazier-

gang wieder näher gekommen ist (938 ff.), und die Liebe zu Gott (1185). In dieser Stimmung erscheint ihm auch seine Umgebung in einem ganz anderen Lichte. Das Museum, das er gestern einen dumpfen Kerker, ein verfluchtes Mauerloch nannte (398), heißt heute im guten Sinne eine „enge Zelle“ (1194); die Lampe, die gestern trüb und rauchig schmauchte (679), scheint ihm heute freundlich zu brennen (1195). Und ebenso gut wie Wagner (1104 ff.) weiß auch er jetzt die Geistesfreuden am Studiertisch zu schätzen. Mit dem Unterschied nur, daß er auch jetzt (1196 f. 1211), wie in seinem ersten Gespräch mit Wagner (545. 569) und später vor der Weltfahrt (1813), die Befriedigung nicht wie dieser aus den Büchern, sondern aus dem eigenen Herzen erwartet; daß sich ihm, wie in der Höhle (3233), nun das eigene Innere erschließt (1196 f.). Im Gegensatz zu Wagner, dem Historiker, redet Faust, als sich jetzt der Erkenntnistrieb nach der Verzweiflung der vorigen Nacht ruhiger wiederum zu regen beginnt (1197) und auch die Hoffnung, daß uns doch noch Erkenntnis beschieden sei, sich allmählich wieder einstellt (1199), auch jetzt zunächst noch als Naturforscher. Wieder sehnt er sich nach dem, was er im ersten Monologe als die Quellen alles Lebens (456), als Wirkenskraft und Samen (384) bezeichnet hat; die „Bäche des Lebens“ (1200 f.) sind die abgeleiteten Quellen, in deren Verfolgung er endlich zu den letzten Ursachen, dem Urquell (324), also zur Gottheit selbst aufsteigen will. Wenn sich Faust gleich darauf wiederum (1210 ff.) ebensowenig befriedigt fühlt, wie im ersten Monolog (459 ff.) bei der Betrachtung des Zeichens des Makrokosmus, so ist das natürlich nicht so

zu verstehen, als ob er, noch ehe er zu forschen angefangen, schon wieder entmutigt wäre; sondern es werden auch hier die Erfahrungen (1214) seiner ganzen bisherigen Forscherthätigkeit, besonders auch die Enttäuschungen der letzten, im Verkehr mit den Geistern zugebrachten Nacht vorausgesetzt. Und darum wendet sich Faust jetzt endlich von dem bisherigen Weg ab und sucht auf einem neuen Wege zur Erkenntnis zu dringen: nicht mehr durch die Natur, sondern durch die Offenbarung.

Man mißversteht aber diese Wendung ganz, wenn man sie so auffaßt, als ob Faust durch das Osterlied bekehrt worden wäre und nun zum Kreuz kröche. So gut wie Goethe selber (Bd. I, S. 180 f.) hat auch sein Faust den Wert der Offenbarung nie verkannt: auch in ihr kommt ja eine Stimme des nach der Gottheit strebenden Geistes zum Ausdruck; sie ist ihm nicht weniger, aber freilich auch nicht mehr wert als das Wort der Menschen, die das Göttliche auch gesucht haben. Wie sich Goethe (Briefe VI, 20) zwar keinen Widerchristen, keinen Unchristen, aber doch einen decidierten Nichtchristen nennt, so ist es hier auch Faust. Wie Goethe an Lavater schreibt (a. a. O. 36 f.): „Du findest nichts schöner als das Evangelium, ich finde tausend geschriebene Blätter alter und neuer von Gott begnadigter Menschen ebenso schön und der Menschheit nützlich und unentbehrlich", so sieht auch Faust in dem Neuen Testament nicht die einzige, sondern nur die würdigste und schönste Form der Offenbarung (1218 f.). Als das „Ueberirdische" (1216) betrachtet er nicht die Offenbarung an sich, sondern ihren Inhalt; die Offenbarung ist ihm nur die Quelle, durch die er zur Erkenntnis des Ueberirdischen

gelangen will, wie früher auf dem Wege des Naturstudiums. Nicht als gläubiger Christ also macht sich Faust an die Offenbarung, und sein Bibelstudium widerspricht weder seinem Unglauben (765) in der Osternacht, noch dem Bekenntnis in der Katechisationsscene (Bd. I, S. 180 ff.). Auch nicht als Theologe, sondern als Historiker, also mit kritischem Bestreben (Bd. I, S. 74 ff.), tritt er, wie seine ketzerische Auslegung zeigt, an das Neue Testament heran. Das erste, schwer zu erwerbende Hilfsmittel für die historische Kritik (562 f.) ist aber das Verständnis des Textes, besonders wenn er in einer fremden Sprache vorliegt; und so wird Faust, indem er, als Vorläufer Luthers, auf den griechischen Grundtext zurückgeht und ihn in sein geliebtes Deutsch übertragen will, notwendig zum Philologen und Interpreten.

Faust legt das Evangelium Johannes' zu Grunde, das Lieblingsevangelium Luthers und auch der empfindsamen Periode. Es beginnt mit dem Satze (I, 1): „Im Anfang war das Wort (1224) und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort“, der im griechischen Urtext wegen der Doppelsinnigkeit und Vieldeutigkeit des Wortes λογος, das ebensowohl das Wort als die Vernunft, den Sinn bedeuten kann, der philologischen Interpretation besondere Schwierigkeiten in den Weg legt. Nach Max Müller ist der Logos aus der griechischen Philosophie in das christliche Evangelium gekommen. Denn auch die Griechen sind zuletzt darauf geführt worden, einen Gedanken oder einen denkenden Geist, der sich im Universum manifestiert, als das Uranfängliche anzusetzen: bei Anaxagoras heißt er νοῦς, bei

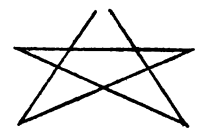
Plato λογος. Aber der Begriff ohne das Wort war unmöglich, der innere λογος forderte den äußeren; und so bildete sich bei den Christen die Lehre von dem Sohne Gottes heraus, dem Logos als dem Gedanken Gottes, der in der sichtbaren Welt ausgesprochen ist. Diesen schwankenden und vieldeutigen Begriff hat die Mystik aller Zeiten mit ihren unklaren Empfindungen auszufüllen gesucht. Für Jakob Böhme (Schiebler V, 9 ff.) war das Wort gleichbedeutend mit dem Herzen Gottes. Der Magus im Norden gründete noch in Goethes Tagen seine ganze theologische und sprachliche Schriftstellerei auf den Satz: „Vernunft ist Sprache, Logos" (Minor, Hamann 49 ff.), den sein Freund und Schüler Herder zur Grundlage der Sprachphilosophie machte, indem er den Gedanken als Wort der Seele bezeichnete und den Satz aufstellte, daß die Sprache dem Menschen mit dem Gedanken gegeben gewesen sei. Auch als Theologe hat Herder in seinen Erläuterungen zum Neuen Testament 1775 (Suphan VII, 356; vgl. Jahrb. VI, 308 ff.) sich mit unserem Begriff beschäftigt: „λογος ist Gedanke! Wort! Wille! That! Liebe!" Hier nun setzt Goethes Faust die Arbeit fort. Ihm, der in der Osternacht schon seinem Haß auf das leere Kramen in Worten (385), auf das nach Worten jagen (553) Ausdruck gegeben hat, kann das Wort (1226 ff.) begreiflicherweise nicht genügen. Ueber dem Wort, das ja ein bloßes Zeichen ist, steht ihm das, was es bezeichnet, der Sinn (1230; vgl. 550). Aber das Johannesevangelium fährt ja weiter fort (I, 3): „Alle Dinge sind durch das Wort gemacht und ohne dasselbige ist nichts gemacht, was gemacht ist." Eine wirkende und schaffende Fähigkeit hat

auch der Sinn nicht; die letzten Ursachen hat Faust selber als Wirkenskraft und Samen (384) bezeichnet, die dynamische Ursache bezeichnet er auch hier als Kraft (1233; ganz anders gebraucht Goethe das Lieblingswort oft in seiner Jugend, A 424 und U 195, gleich Sinn und Verstand). Aber auch die Kraft, die ja immer eine bloße Hypothese bleibt, befriedigt ihn nicht, und er kommt zuletzt von der Kraft auf die That (1237). Die Kräfte walten mit Notwendigkeit in der Natur; die That gehört dem Willen an, sie ist die von einem Willen ausgeübte Kraft. Wenn Faust also den Logos mit That übersetzt, so nimmt er an, daß alles durch eine Urthat, die Schöpfungsthat, entstanden sei, und er ist durch seine Bibelexegese nahe daran geführt worden, diese Urthat einem Willen, also einer persönlichen Gottheit zuzuschreiben. Kein Wunder, daß der Teufel hier energisch ein Ende macht.

Er hat sich schon früher wiederholt bemerkbar gemacht und die schöne, feierliche Stimmung des Monologes, der auch in der Wahl der Ausdrücke immer nach dem Höchsten greift (heilig 1180. 1202), durch seine tierischen Laute unterbrochen (1204). Ja, der ganze Monolog ist mit vollendeter Kunst auf diesen Gegensatz angelegt: die Absätze, in denen Faust mit sich selber redet, und die andern, in denen er den Pudel zur Ruhe verweist, korrespondieren kunstreich miteinander: zweimal folgt auf je acht Zeilen Selbstgespräch (1178—1185; 1194—1201) eine ebenso lange Zurechtweisung des Pudels (1186—93; 1202—1209); das dritte Mal entspricht dem längeren Selbstgespräch (1210—1237) auch eine längere Debatte mit dem Hunde (1238—1258).

Das Selbstgespräch in seinem ruhigen, elegischen Charakter weist zuerst ganz gleich gebaute lyrische Strophenformen von gleichmäßigem jambischem Schritt auf und geht erst dort, wo das Denken wieder Unruhe in Faust bringt, in ein freieres Versmaß über. Die Anreden an den Pudel beginnen zwar in ähnlichen Strophen, aber schon hier malen sich in dem unregelmäßigen Rhythmus, in den mehrsilbigen Senkungen, in dem fehlenden Auftakt, einmal auch in einer reimlosen Zeile (1206) die Unruhe und die raschen Bewegungen des hin und her rennenden Pudels. Hier hätten die „Faustphilologen" wieder einmal lernen können, wie ein Dichter die metrische Form den wechselnden Stimmungen anzupassen versteht.

Der Pudel, den Faust von seinem Spaziergang mitgebracht hat, entspricht den Erwartungen Wagners nicht: er ist alles eher als gut gezogen (1174). Es gehört zu den verschobenen Voraussetzungen unserer Scene, daß Faust, der sich weder vor Hölle noch Teufel fürchtet, doch auf seiner Schwelle einen Drudenfuß hat, der dazu dienen



soll, Hexen und böse Geister fernzuhalten (1395 f.). Ein solcher Drudenfuß entsteht, wenn man die Seiten eines Fünfecks verlängert, bis sie sich schneiden; man kann aber dieselbe Figur auch in Einem Zuge aus ineinandergeschobenen Dreiecken herstellen: daher die Namen Penta-

gramma (1396) oder Triangel (Weim. Sonntagsblatt 1856, S. 253 ff.; Deutsches Wörterbuch IV, 559). Bei dem Drudenfuß auf Fausts Schwelle ist nun der Winkel, der sich nach außen wendet, nicht gut gezogen (1400 ff.); die Linien treffen nicht zusammen, sondern lassen eine Lücke offen. Daher besitzt er auch nicht die Kraft, den Pudel abzuhalten. Der Pudel hat (1406) ihn gar nicht bemerkt, als er Faust ins Zimmer folgte. Als der höllische Hund aber hört, daß sich in Faust die Liebe Gottes zu regen beginne (1185), will er offenbar hinaus (1186), und da bemerkt er erst das Pentagramm auf der Schwelle, das er unwillig beschnuppert (1187), weil er sieht, daß er nun nicht hinaus kann (vgl. 1246); denn die Spitze nach innen zu ist gut gezogen und erweist daher auch ihre Kraft. Faust legt ihm sein bestes Kissen hinter den Ofen (1188 f.) und hofft nun an ihm einen „stillen Gast" (1193) zu finden. Aber sobald in Faust die Vernunft wieder zu sprechen beginnt (1198, vgl. 1851), sobald es ihn wieder zu des „Lebens Quelle" (1201) d. h. zu Gott hinzieht, fängt der Pudel wieder an, zu knurren (1202), so daß Faust selber ironisch darauf kommt, daß der Pudel nach menschlicher Unsitte seine heiligsten Gedanken unverstanden verhöhne (1205—1209). Nachdem hier der Dichter selbst ganz unzweideutig auf einen Zusammenhang zwischen Fausts Selbstgespräch und den scheinbaren Launen des Hundes hingewiesen hat, muß ein solcher Zusammenhang auch an der dritten Stelle (1238 ff.) notwendig bestehen. Und da erinnert man sich sofort, daß der Teufel in den Volksbüchern (Archiv XIII, 236; Pfitzer 163) überall dem Helden das Studium des Johannesevange-

liums untersagt; das Evangelium der Liebe ist ihm offenbar ein Greuel. Er fürchtet, daß Faust dadurch zu Gott geführt werden könnte; und daß diese Furcht auch bei Goethe nicht ohne Grund ist, haben wir oben (S. 152) gesehen. Auch an dieser dritten Stelle beginnt der Gottesgedanke sich in ihm zu regen, als ihn der Teufel unterbricht und diesem Studium ein Ende macht. Da ist es natürlich höchste Zeit für den Teufel, einzugreifen, wenn Faust durch sein Denken schon auf die Annahme einer persönlichen Gottheit geführt wird! Das ist die einfache Anknüpfung; und eine andere, wie man wohl meint: „tiefere" Bedeutung kann ich dem Schlagwort von der „That" nicht beimessen. Es liegt keine Aeußerung von Fausts Lebensdrang vor, an dem der Teufel ihn fassen zu können glaubt; das hat er ja schon in der vorigen Scene gethan, wo Fausts Wunsch nach einem neuen bunten Leben (1118 ff.) das Stichwort für sein Auftreten war. Hier aber, wo es sich doch um die Auslegung des Bibeltextes handelt, ist die That für Faust zunächst bloß Schöpfungsthat eines mit Willen begabten Wesens, also einer persönlichen Gottheit. Aber nicht einmal diese letzte Folgerung zu ziehen läßt ihm der Teufel die Zeit; die noch weitere: daß damit auch der Mensch und er selber auf die That verwiesen und gestellt sei, schlummert ganz im Hintergrund seiner Gedanken.

II (1259—1321). „Der Teufel, den ich beschwöre, gebärdet sich gar wunderlich", schreibt Goethe am 16. April 1800 an Schiller. Diese Gebärden sind zum Teil dem Pfitzerischen Faustbuch entlehnt, wo der Teufel dem Faust gleichfalls zuerst als Schatten (1249 = Pfitzer

S. 104) erscheint und ihn nach der Beschwörung mit feurigen Augen (1255 = Pfitzer S. 107) anblickt, wie auch die Augen des Hundes bei Pfitzer (S. 212) feuerrot und fast greulich anzusehen sind. Bei der Beschwörung des Teufels selbst kann man wieder sehen, wie sich die Voraussetzungen für den Dichter allmählich verschoben haben. Faust, der erst gestern angefangen hat, Geister zu beschwören, der den Erdgeist nicht durch die eigene zauberische Kraft, sondern nur durch sein Seelenflehn (488) angezogen hat, der aber nicht die Kraft hatte, ihn festzuhalten (624 f.), ja, der noch auf dem Spaziergang kurz vorher (1118 f.) über die Existenz der bösen Geister in der Luft keineswegs außer Zweifel war, tritt hier aus perspektivischer Entfernung als Meister über die Geister auf (1281. 1315), der einfach alles kann, dem die Geister, auch die höllischen, unterthan sind. Und während ihm gestern noch das Buch des Nostradamus für seine Zwecke einzig genügte (420), hat er jetzt für die verschiedenen Gattungen der Geister auch verschiedene Beschwörungsbücher, die er gradatim anzuwenden weiß. Den Pudel betrachtet er zunächst harmlos als einen bloßen Elementargeist, einen halben Höllengeist (1257 f.); auf ihn will er ein vielcitiertes Zauberbuch, das sich mit dem Namen des weisen Salomo schmückt, die Clavicula Salomonis anwenden, die, wie Goethe (seit 1794) wußte, auch Lessing für seinen Faust verwenden wollte (Lessing an seinen Bruder Karl, 21. Sept. 1767; gedruckt ist sie im Kloster, III, 191 ff.; V, 1157 ff.), von der er aber, ebenso wie von Nostradamus, nur den Namen benutzt zu haben scheint. Die Beschwörungsformeln jedenfalls verdankt er ihr nicht; sie stimmen, an Einer

Stelle (1279 f.) wenigstens, mit einem Frankfurter Zauberbuch von 1756 überein (Jahrb. XV, 258). Während Faust sie zu holen sich anschickt, ertönt, für ihn unhörbar, für den Zuschauer unsichtbar, ein Gesang der Geister auf dem Gange; offenbar sind es die „Kleinen" von den Geistern des Mephistopheles, die auch sonst seine unsichtbaren Begleiter sind (1607 ff.). Sie sind bereit, dem Teufel, der, wie sie meinen, in die Falle gegangen ist, mit allen Kräften zu helfen (1259 ff.), wie sie ihm ja später wirklich helfend zur Seite stehen (1447 ff.); sie vergelten nur Gleiches mit Gleichem, denn auch ihnen allen hat der Teufel viel zu Gefallen gethan (1269 f.), der auch in der Hexenküche sich der Hexe zu jeder Gunst bereit erklärt (2589) und auf dem Brocken den süßen Pöbel hätschelt (4023). An dieser Stelle kann der Geisterchor nur die ironische Bedeutung haben, Fausts Sicherheit in Bezug auf seine Herrschaft über die Geister bei dem Zuschauer von vornherein in Mißkredit zu bringen und fühlbar zu machen, daß Faust den Geist, den er jetzt beschwört, so wenig wird zu halten wissen, wie früher den Erdgeist. Faust wendet auf den Pudel erst einen Spruch gegen die vier Elementargeister an, deren Namen und Wesen ihm, entweder direkt oder durch Vermittlung, aus Paracelsus (Fouqué, Die Musen 1812, IV, 198) bekannt war. Dieser Spruch der Viere zerfällt in zwei parallele Teile. Der erste Teil (1273—6) zählt die vier Arten der Elementargeister auf und weist ihnen die ihrem Wesen entsprechende Thätigkeit zu; der zweite Teil (1283 ff.), der erst nach einer kurzen Unterbrechung (1277—1282) einsetzt, enthält in Imperativsätzen das Kommando, das in dem Namen gipfelt und jeden der

vier Elementargeister in sein eigentliches Element verweist. Den Salamander verweist Faust also ins Feuer (1273=1283 f.); die Undine ins Wasser (1274=1285 f.); die Sylphe (1275 = 1287 f.) als Lufterscheinung in die Luft (wobei wiederum eine neuere naturwissenschaftliche Auslegung angedeutet ist); den Erdgeist Kobold (lateinisch Incubus) verurteilt er zu mühevoller Arbeit im häuslichen Dienste (1276 = 1289 ff.; Pfitzers incubus S. 523 hat nichts damit zu thun). Als aber keiner dieser Befehle wirkt, sieht sich Faust genötigt, wie Pfitzer (S. 107 = Christl. M. 7) sagt: „härter zu beschwören" (1297). Er vermutet jetzt einen ganzen Teufel, der aus der Hölle entflohen sei (1299) in dem Hunde; und wie Faust bei Pfitzer den Teufel „mit Mißbrauchung göttliches Namens und Verlästerung" (S. 98 = Christl. M. 6) beschwört, wie auch die Clavicula Salomonis (Kloster, III, 203) dem „Geistkündiger" vorschreibt, in allen Dingen den Namen Gottes anzurufen, so hält auch Faust dem Pudel nun das Zeichen (1300) des Kreuzes mit dem Namen (1305) des Erlösers, also mit der Inschrift J. N. R. I. entgegen, das der Teufel, wie wir aus dem Urfaust (U 453 ff.; Bd. I, S. 128 ff.) wissen, nicht verträgt. Wenn aber Faust, der sich hier keiner Zauberformel mehr bedient, sondern nur den Namen des Gekreuzigten mit biblischem Pathos umschreibt, Christus als Ewigen (1306), als Unaussprechlichen (1307), als im Himmel Allgegenwärtigen (1308) bezeichnet, der aus Liebe zu den Menschen dennoch den Tod erlitten hat (1309), und wenn er damit auf das verworfene Wesen, den Teufel, einen Eindruck zu machen hofft (1304 f.), so kann ihm hier doch nicht mehr aller Glaube fehlen (765)!

Und als der Pudel nun hinter dem Ofen zu immer größeren Dimensionen anschwillt und schon das ganze Zimmer ausfüllt, so daß Faust fürchtet, er werde sich in Nebel auflösen (1313), da droht ihm Faust noch einmal mit dem heiligen Feuer der Dreieinigkeit (1317. 1319): die vereinigten göttlichen Personen betrachtet er als die stärkste von seinen Künsten (1321); er muß also doch wohl auch an die Dreieinigkeit glauben, die Mephistopheles in der Hexenküche in seiner Gegenwart verspottet (2561 f. Bd. I, S. 334 ff.) und vor der der Teufel doch auch selber hier Reißaus nimmt, natürlich aber nicht ungern, wie es auch bei Pfitzer (S. 107) heißt: „härtere Beschwörung war dem Geist nicht gelegen, oder sich also stellte".

B I (1321—1384). Bei Pfitzer (S. 104. 107) erscheint der Teufel dem Faust die beiden ersten Male in teuflischer Gestalt, zwar mit einem natürlichen Menschenkopf, aber am ganzen Leibe als ein rauher zottiger Bär; zum drittenmal (122) kommt er in der Gestalt eines grauen Mönches, d. h. eines Franziskaners, um den Vertrag zu holen. Beim zweitenmal verkriecht er sich hinter den Ofen, „streckt den Kopf als Mensch hervor, duckt sich unaufhörlich vor Faust und macht Reverenzen" (ebenso Christl. M. 7), wie auch Goethes Teufel den gelehrten Herrn salutiert (1325). Mephostophiles, den ihm Satan nach abgeschlossenem Vertrag als spiritus familiaris zuschickt, erscheint dann bei Pfitzer (123; Christl. M. 9) in der Gestalt eines grauen Mönches. Bei Goethe (Bd. I, S. 249), wie in allen Faustdramen, hat es der Held nur mit Einem Teufel zu thun. Sein Mephistopheles tritt, als der

Hund sich in Nebel aufgelöst hat, in der Kleidung eines fahrenden Scholastikus hinter dem Ofen hervor. In die Klasse der fahrenden Schüler hatte schon im sechzehnten Jahrhundert der berühmte Konrad Gesner den Faust selber verwiesen (Splitter 225 f.); und auch „eine historisch-kritische Untersuchung", die, durch Goethes Faustfragment hervorgerufen, ohne den Namen des Verfassers (Köhler heißt er) 1791 erschienen war, betrachtete ihn als den „Cagliostro seiner Zeiten" und setzte ihn unter die herumstreifenden Scholastici vagantes, peregrinierende Studenten, quacksalbernde Mönche und andere Landstreicher (S. 66). Bei Goethe, der seinen Faust gerade in dieser Epoche in eine höhere gesellschaftliche Stellung gerückt hat (oben S. 136), erscheint also der Teufel in der Kleidung eines „Kollegen" niedrigerer Ordnung, in welcher sein Umgang mit Faust am wenigsten auffällt. Er erklärt sich sofort dienstbereit (1321); er beklagt sich nur ironisch, daß ihm Faust mit solchem Lärm und so starker Beschwörung zugesetzt habe, wobei Er, dessen Element doch die höllische Flamme ist, über die Hitze des dreimal glühenden Lichtes spottet (1317. 1319. 1326); und er antwortet, als Faust seine Enttäuschung dem Fahrenden gegenüber in lateinischen Wendungen ausdrückt, ebenfalls in akademischer Redewendung (1323—5). Es ist natürlich anzunehmen, daß Faust den Scholastikus von Anfang an als Teufel erkennt. Denn er, dessen Sehnsucht nach dem Verkehr mit den Geistern auf dem Spaziergang wieder so lebendig geworden ist (1118 ff.) und der seine Enttäuschung darüber, daß der Pudel kein Geist sei, so wenig zu verbergen wußte (1172 f.), würde nach einer so mühevollen Beschwörung die Ent-

täuschung gewiß nicht so lustig nehmen (1324). Darum redet er ihn ja auch, noch ehe Mephisto sich genannt hat, mit den Namen an, die in der Bibel nur dem Teufel zukommen (1334): Fliegengott (Beelzebub), Verderber (= Abaddona oder gr. Apollyon, Offenb. Joh. 9, 11) und Lügengeist (Joh. 8, 44; vgl. 1854 und Pfitzer 175. 399 f.). Daß Faust sich weder über die wirkliche Existenz des Teufels, welche die Faustsage ein für allemal voraussetzt, erstaunt zeigt, noch ein Zeichen von Furcht oder Schrecken gibt, wie beim Erscheinen des Erdgeistes, liegt zum Teile darin begründet, daß Goethe sich ihn hier, nicht ganz mit Recht, als Meister über die Geister, also auch an den Verkehr mit halber und ganzer Höllenbrut gewöhnt vorstellt, zum andern Teile darin, daß er nicht wie im Volksbuch in schrecklicher, sondern in traulicher Gestalt erscheint. Wenn er also mit einer konversationellen Wendung den Teufel fragt, wie er heiße (1327) und wer er sei (1335), so will er eben bloß Näheres wissen über die Art und Natur des bösen Geistes. Bei Pfitzer nennt Mephostophiles (S. 129) seinen Namen freiwillig; bei Goethe dagegen weicht er sehr geschickt mit scharfem Spott auf Fausts Auslegung des Johannesevangeliums (1328 und 1330 = 1226 und 1229) und auf seine Zurücksetzung des Wortes gegenüber dem Sinne aus. Der wahre Grund ist aber, daß der Dichter den Namen Mephistopheles seiner etymologischen Unklarheit und seiner metrischen Unbrauchbarkeit wegen (Bd. I, S. 16) umgehen wollte. So antwortet der Teufel denn nicht mit seinem eigentlichen Namen, sondern mit der berühmten Selbstdefinition (1335—1378), die der Dichter zugleich auch an die Stelle der gelehrten Dispu-

tationen des Volksbuches zwischen Faust und dem Teufel über die Hölle, über die Natur der bösen Geister, über das Paradies u. s. w. gesetzt hat.

Diese Selbstdefinition gibt zu zwei Bedenken Anlaß. Zunächst scheint Mephistopheles hier doch gar zu sehr außer seiner Rolle zu stehen, sich abstrakt, philosophisch, theoretisch über sein eigentliches Wesen auszulassen, also mehr Sprachrohr des Dichters als dramatischer Charakter zu sein; dieser Mangel ist offenbar vorhanden, er wird aber durch das Kostüm des fahrenden Schülers und die Form der gelehrten Disputation aufgewogen und aus der Situation begründet. Zweitens fällt es auf, daß der Lügengeist hier so gar nicht „englisch lispelt" (1141), seine Krallen gar nicht versteckt, sondern Faust, den er doch seine Straße führen und für sich gewinnen will, seine teuflische Natur und seine bösen Absichten höchst aufrichtig und ausführlich enthüllt. Hier ist nun freilich bloß das Volksbuch als Entschuldigung anzuführen, wo Faust (bei Pfitzer 168 ff.) zu dem Teufel, den ihm Lucifer geschickt hat, sagt, kein Herr nehme einen Diener auf, er wisse denn, wer er sei; worauf ihm dann der spiritus familiaris gleichfalls auch ganz aufrichtig sagt, daß er dem Lucifer unterworfen sei und daher, wiewohl gegen seinen Willen, alles beschädigen, alle Elemente und Menschen beleidigen müsse. Daraus ergibt sich, daß die realistische Auffassung der modernen Schauspieler, welche den Mephistopheles, der unwahrscheinlichen Situation wegen, möglichst zahm und milde auftreten lassen, mit dem Goethischen Text, der uns den Teufel in unverhüllter Nacktheit zeigt, schlechterdings unvereinbar ist. Mitterwurzer, welcher der

Rolle an Talent bis auf den Scheitel gewachsen war, hat auch hier die richtige Auffassung verfehlt und uns mit größter und feinster Kunst das Gegenteil von dem gegeben, was der Dichter will. Nur in der komischen Entrüstung des maßlos zerstörenden und doch vergebens sich abmühenden Teufels und in dem absichtlichen Widerspruch, der darin liegt, daß Er, der doch einsieht, daß er nichts ausrichtet, gleichwohl an den endlichen Sieg seines Prinzipes glaubt („dauert es nicht lange" ist eine seiner Lieblingswendungen 1357 = 330 = 3299 = 1787), verrät sich hier die Ironie des Dichters und des Darstellers. Inhaltlich enthält die Selbstdefinition zwei Momente:

1. Mephistopheles nennt sich, ganz in Uebereinstimmung mit dem Prolog, einen Vertreter des bösen oder des verneinenden Prinzips. Dabei macht es, wie wir wissen, keinen Unterschied aus, wenn er sich hier als **den** Geist bezeichnet, der verneint (1338), während er im Prolog bloß als **einer** der verneinenden Geister erscheint (338); denn auch hier nennt er sich ja unmittelbar daneben (1335. 1350) einen bloßen Teil, eine Unterscheidung, die er selber ironisch als eine bescheidene Redewendung (1346) im Gegensatz zu dem unbescheidenen, sich als Mikrokosmus fühlenden Menschen (1347 f. = 1802. 281) ausgibt. Er ist auch hier, wie im Prolog, der Pessimist, dem nichts recht ist, dem alles Bestehende des Unterganges wert erscheint (1340 = 295 f.). Darum ist er auch der Geist der Zerstörung, und zwar zunächst in der physischen Natur: auch hier (1367 ff.) wie im Prolog (259 ff.) und in der Scene vor dem Thore (1130 ff.) wird ihm das Uebel in der Natur zuge-

schrieben. Darum ist er auch, wo er es nicht für klüger hält, „englisch zu lispeln", wie im Prolog (297 f.), ein Feind der Tier- und Menschenbrut. Darum ist er ein Feind des Lebens und des Blutes, auf dem alles Leben beruht (1372); und wenn er sich im Prolog so anstellt (320), als ob er das frische Leben liebe, so ist das eben so zu verstehen, daß er es liebt, um es zu zerstören. Hier liegt kein Widerspruch im dramatischen Sinne vor, sondern bloß ein Widerspruch im logischen Sinne, der mit der Teufelsvorstellung überhaupt unzertrennlich verbunden ist (Bd. I, S. 270 ff). Seiner Form nach ist der Teufel ein Geist, seinem Inhalt nach ist er materiell: das hebt sich auf und führt, wie wir gleich sehen werden, zu noch weiteren Widersprüchen, nicht innerhalb der Dichtung, aber in der Vorstellung vom Teufel. Denn Mephisto will ja nicht bloß das Entstandene, er will auch die Keime des künftigen Entstehens (1341. 1375) vernichten, also das Werden verhindern; wie reimt sich das aber damit, daß er allenthalben die Geschlechtslust in den Menschen reizt (Bd. I, S. 272), also zur Fortpflanzung der Welt und des Uebels das Seinige beiträgt (vgl. besonders Par. 50, 43 ff.)? Auch hier aber (1336), wie im Prolog (343), ist seine Thätigkeit eine ganz erfolglose (1362 ff. 1382), welche die Herrschaft des Guten nicht ernstlich bedroht. Auch hier (1367 f.), wie im Prolog (265 f.), vermag das Uebel nicht einmal die Ordnung in der physischen Natur zu untergraben; und wie sich hier dem Tode immer neue Keime entringen (1371. 1375), so stehen auch in der Rede des Erdgeistes Geburt und Grab (504) nebeneinander, so heißt es auch in dem Naturaufsatz (Tiefurter Journal 260):

„Leben ist der Natur schönste Erfindung, Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben.“ Tod und Zerstörung schaffen also nach der optimistischen Lebensanschauung des Dichters, für welche der pessimistische Teufel hier wider Willen Zeugnis ablegen muß, nur neues Leben. Das Uebel ist auch hier bloß der Sauerteig des Guten und sogar der Teufel, der das Böse will, schafft, wider seinen Willen, das Gute (1336 = 343). Nichts bleibt ihm zuletzt als die zerstörende Flamme, die, im Gegensatz zu dem leuchtenden und erwärmenden Licht (266. 1782), sein eigentliches Element ist (1377. 2300. 2805. 2586).

2. Aber auch als einen Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar, bezeichnet sich Mephistopheles (1350 ff.); und er trägt eine ganze Kosmogonie vor, nach der das undankbare Licht seine Mutter, die Finsternis, vergewaltigt habe. Sowohl nach der biblischen als nach der antiken Anschauung ist die Finsternis, das Chaos dem Lichte vorhergegangen. Nach der griechischen Kosmogonie ist zuerst Erebos (= die Finsternis) als Sohn des Chaos entstanden, dann das Licht. Plato betrachtet das Chaos schon als die Ursache alles Uebels (Leibniz, Theodicee II, 124 f.). Der Kabbalist Welling, den Goethe in seiner Jugend studierte (Lappenberg, Klettenberg 269 f.), läßt die Finsternis oder das Chaos entstehen, als Gott den übermütigen Engel Lucifer verstieß (1783); aus dem Chaos hat Gott dann später die Welt erschaffen. Noch bei Leibniz in der Theodicee, in der Kant-Laplacischen Weltanschauung spielen diese Vorstellungen eine Rolle; dichterisch haben sie durch Novalis neuen Ausdruck gefunden, der in seinen Hymnen gleichfalls die Nacht als die Mutter feiert, welcher das undankbare Licht all seine

Herrlichkeit verdankt. Goethe, dem diese Gedanken seit den neunziger Jahren auch durch seine optischen Studien nahegelegt wurden, ist ihnen noch später in Dichtung und Wahrheit (W. A. XXVII, 218 ff.) nachgegangen, aber auf so selbständigen Wegen, daß sich keine Brücke zum Faust hinüber schlagen läßt. Auch mit der Miltonischen Kosmogonie, die mit dem Chaos eine ganz andere, von Goethe im ersten Paralipomenon angenommene Vorstellung verbindet (Morris II, 179 f.), hat unsere Stelle nichts zu thun, in welcher Finsternis, Chaos und Hölle offenbar identisch sind (1350. 1384. 1397). Auch die Vorstellung von einem ewigen Kampf zwischen dem Licht und der Finsternis als dem guten und dem bösen Prinzip ist uralt und liegt nach dem Zendavesta schon der Lehre des Zoroaster zu Grunde; Goethe war sie wohl aus Jakob Böhme bekannt, in dem er nach einem Bericht Bodmers lesen gelernt haben soll. Bei Böhme stehen sich Gott als das Licht oder die Idee, und die Natur als die Nacht oder die Finsternis gegenüber; ihr erbitterter Kampf endet mit dem Siege des Lichtes, während sich die irdische Welt in Licht und Finsternis teilen muß (1784). Goethes Mephistopheles dagegen ergreift nur insoweit die Partei der Natur und der Sinnlichkeit, als sie ihm ein Mittel und Werkzeug zum Schaden ist. In Goethes Ausgestaltung der Lichttheorie meldet sich wieder der Naturforscher, der seit 1790 besonders die optischen Studien betrieb. Mephistopheles glaubt, so wenig er selber ausrichtet, doch an den schließlichen Sieg der Finsternis, weil das Licht an die Körper, also an die vergängliche Materie gebunden sei (1353 f.) und die Körper, nach damaliger Ansicht, nicht zu durchdringen

vermöge (1356) . . . Diese ganze **Kosmogonie** widerspricht weder dem Prolog, wo es Mephistopheles eben mit dem alten Herrn nicht verderben will (351), noch der Scene vor der Weltfahrt (1783 f.), wo der Teufel Gott Vater persönlich für alles das verantwortlich macht, was er hier zurückhaltend dem unpersönlichen Licht zuschreibt. Nur im Tone liegt ein Unterschied. Während der Teufel im Prolog mit triumphierender Freude seinem Katze- und Mausspiel nachgeht, thut er hier kläglich über die Unfruchtbarkeit seiner schweren Arbeit. Und während er hier der Finsternis den Sieg wünscht, stellt er sich in der Scene vor der Weltfahrt so an, als ob er die Verstoßung aus dem Reich des Lichtes noch nicht verschmerzt hätte. Der Teufel ist eben auch Stimmungen unterworfen; das war mit seinem Auftreten in menschlicher Gestalt und vor menschlichen Zuhörern notwendig gegeben und ist kein Widerspruch im dramatischen Sinne. Die kläglich unfruchtbare Rolle, die er nach seiner eigenen Schilderung in der Schöpfung spielt, steht aber in deutlich fühlbarem Kontrast zu der Schilderung des Wirkens des Erdgeistes in der vorigen Nacht. So gedemütigt sich Faust vor dem Erdgeist fühlte, so überlegen fühlt er sich dagegen dem Teufel, den er hier wie später ganz von oben herab mit mitleidiger Ironie behandelt. Was aber kann er damit meinen, wenn er dem Teufel, der nichts davon gesagt hat, bloß die Arbeit im kleinen zuschreibt (1359 ff.)? Die Erklärung, daß damit bloß die Körper gemeint seien, an denen das Licht haftet, während er dem Lichte selber nicht beikommen kann, befriedigt mich nicht. Wie die Gegenrede des Mephistopheles zeigt (1362 ff.), meint er die Arbeit im Detail,

wo der Teufel anfangen muß und genug schaden kann, während er gegen das Ganze, dem gegenüber er machtlos ist, doch nichts ausrichtet. Die Zumutung freilich, daß er, der, seiner Natur nach, als Teufel schaffen muß (343, vgl. 230. 3072), sich nach einem anderen Wirkungskreise umsehen möge, beantwortet er nur mit einer ironischen Zusage (1383—5).

II (1386—1435). Für dieses Mal bittet er, seinen Abschied nehmen zu dürfen (1387; vgl. den ähnlichen Uebergang 3502), indem er zugleich weiteren Verkehr in Aussicht stellt (1386), worauf Faust gern eingeht (1390). Seine Bitte findet er mit Recht sonderbar und stellt ihm außer der Thüre und dem Fenster auch den Rauchfang, durch den die Hexen (2464/5) ausziehen, als Ausweg zu Gebote. Es ist offenbar die Absicht des Teufels, auf das schlecht gezogene Pentagramm aufmerksam zu machen; sein ganzes Bestreben ist darauf gerichtet, die Sache so hinzustellen, als ob Er, der doch nach dem Prologe Faust aufsucht, nur zufällig (1403) in die Falle gegangen wäre. Daher thut er so, als ob der Pudel gegen seinen Willen hereingesprungen sei (1406), während wir doch annehmen dürfen, daß der Pudel, in den sich der Teufel verwandelt oder versteckt, nach den Intentionen des Teufels handeln muß; in diesem Falle hat er es wenigstens wirklich gethan, denn der Teufel will sich ja Faust nähern. Darum läßt er sich von Faust so hartnäckig beschwören; darum stellt er sich auch jetzt so an, als ob Faust ihn halten wolle oder könne, während nach dem Geisterchor (1259 ff.) an seiner Befreiung nicht zu zweifeln ist. Fausts Einwurf, warum er nicht durchs

Fenster fortgehe (1409), gibt ihm willkommene Gelegenheit, von den Gesetzen der Gespenster (1410) und von den Rechten der Hölle (1413) zu reden. Das Gesetz, daß die Teufel und Gespenster denselben Weg herein und heraus nehmen müssen, ist nur von den Hexen gültig; bei Hamilton (Bibl. der Romane II 303) nimmt umgekehrt kein Geist, wenn er zum zweitenmal erscheint, denselben Weg, den er das erste Mal gegangen ist. Auch Goethe hat das Gesetz in der Folge nicht beachtet, denn sein Mephistopheles geht frei nach allen Seiten ab. Hier aber, in unserer Scene, wird es beobachtet (1259. 1522); es ist also keine Lüge des Teufels. Seine Absicht ist hier nur, Faust darauf hinzuweisen, daß rechtliche Anschauungen der Hölle nicht fremd sind. Der seit dem Spaziergang nach dem Verkehr mit Geistern lüsterne Faust geht auch sogleich in die Falle, und Er ist es, nicht der Teufel, der zuerst das Wort von einem Pakt mit der Hölle ausspricht (1414; vgl. 4222). Der Teufel aber, der Faust hier ebenso, wie später bei Gretchen, nur noch mehr zu reizen sucht, indem er ihn hinhält, sagt zwar bestimmt zu, seine Versprechungen pünktlich zu halten (abzwacken 1417 = abzwicken, D. Wb. I, 161. Euph. II, 637), er verweist ihn aber, als ob er die höchste Eile hätte, auf das nächste Mal (1419). Und als Faust, nun nur noch begieriger gemacht, Bescheid wissen will, was er ihm versprechen könnte (1422 f., 1416), verspricht er nur, recht bald wieder zu kommen (1424 f.); für dieses Mal aber soll Faust ihn „loslassen". Auch in den Volksbüchern wird zwar der Pakt nicht gleich beim ersten Erscheinen des Teufels geschlossen; aber die Motivierung ist hier

völlig Goethes Eigentum. Als ihn Faust trotzdem nicht freigeben will (1426 ff.), sucht sich der Teufel selber frei zu machen, indem er sich erbietet, ihm die Zeit mit seinen Künsten zu vertreiben, wie er auch in den Volksbüchern Faust allerlei Gaukelspiele und „Geplärr" vormacht oder ihm sogar ein Konzert (1508) gibt. Der Zweck, den er hier damit verfolgt, ist ein dreifacher. Erstens sich selber von Faust unbemerkt zu entfernen; zweitens Faust, der auf ihn mit Hohn herabsieht (1399), seine Macht zu zeigen und ihm eine Vorahnung dessen zu geben, was er ihm bieten kann; drittens seine Sinne zu reizen und ihn auf das Genußleben, in das er ihn führen will, vorzubereiten.

III (1436—1529). Den letzten Zweck verheimlicht er Faust gar nicht, sondern er stellt ihn, während Faust in seinem Stuhl des Kommenden harrt, der Vision als ausführliches Programm voraus. Ganz systematisch werden alle Sinne bedacht (1436): Gehör (1439) und Gesicht (1440) werden nicht durch ein leeres Zauberspiel (1441) befriedigt, denn die Geisterchöre und ihre Luftbilder sind wirklich hörbar und sichtbar; Geruch (1442, vgl. 1466 ff.), Geschmack (1443; vgl. 1472 ff.) und Gefühl (1444; vgl. 1467 ff.) dagegen werden nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar durch die, von dem Inhalt der Bilder hervorgerufenen Vorstellungen erquickt. Einer weiteren Vorbereitung braucht es vorher nicht (1445); die Geister sind ja längst in Erwartung, wie sie dem Teufel helfen können (1259 ff.), und so kann Mephistopheles gleich das Zeichen zum Anfang geben. Indem der folgende Geisterchor das, was sichtbar geschieht, anfangs in Heischesätzen oder in Wunsch-

sätzen, später in erzählenden Behauptungssätzen ausspricht und die Handlung mit Worten begleitet, wird sein Inhalt ohne weitere scenische Angaben auch für den Leser sichtbar; bei der Aufführung müssen natürlich (1439—1441) lebende Bilder hinzukommen. Wunderbar hat Goethe hier musikalische und malerische Wirkungen miteinander zu verbinden verstanden. Die Sprache, die sich hier alles Ueberflüssigen, z. B. des Artikels, entäußert, wird ganz Bild, der Vers ganz Musik. Und doch sind die Farben und die Töne alle abgedämpft; es liegt ein Schleier über dem ganzen Bilde. Abstrakte Wendungen für körperliche Bilder (Beugung 1459, Neigung 1461); in ihren Umrissen unklare Gestalten, die leise verschweben; Bild an Bild gereiht und das Widersprechende oft nur durch die Harmonie des Reimes verbunden, der in diesem Geisterchor immer die Wörter enthält, die auch für das Auge am meisten Vorstellungswert besitzen — so entstehen wahre „Traumgestalten" (1510 f.), die ihre einlullende Kraft auch auf den Leser ausüben. Der kurzen daktylischen Dimeter mit den weiblichen Reimen hat sich Goethe 1801 auch in dem Gedicht „Zum neuen Jahre" bedient (Loeper I, 69; Jahrb. VI, 315 ff.). Was den Inhalt anbelangt, so war er wohl mit der Sache selbst gegeben; und wenn bei Weidmann oder bei Schink oder bei Soden der Teufel nach dem Pakte dem Helden Gruppen von nackten tanzenden Mädchen entweder in Natur oder im Tableau vorführt, um ihn zu reizen, so braucht man nirgends an Entlehnung zu denken. Der Anfang des Chores, nachdem sich das Gewölbe (1448. 473) von Fausts Kerker (ein symbolischer Zug!) gespalten hat, erinnert

an Pfitzer (442), wo Faust bei einem Bankett am Kaiserhof „dem Ansehen nach“ zuerst ein trübes Gewölk (1452 f.) hereinrauschen läßt, als wenn es bald regnen wollte; dann das Gewölke sich zertrennen läßt „mit Vermischung von blau und weiß, also daß solches herrlich anzusehen war; der Himmel stunde da ganz blau (1450 f.) und ließen sich die Sterne (1454) daran in voller Klarheit sehen, daß man auch den Mond in vollem Schein warnahm, ... und that die Sonne einen starken Blitz“. Dann scheinen Engel (1457 = 344) vorüber zu schweben und vom Himmel nach der Erde zu verlangen (1461 f.), wo sich in einer Laube (man denkt unwillkürlich an Faust und Helena im zweiten Teil 9572 f.) Liebende in arkadisch freiem Glück einander ergeben. Neben der Rosenlaube für die Liebenden dann eine Weinlaube (1470 ff.) mit schlaraffenlandartigem Ueberfluß, wobei Goethe die Andrier des Philostratus vorgeschwebt haben dürften (Jahresber. des öst. arch. Inst. I, 111 f.; 1482 Genügen = Freude, Lust, und das was Freude und Lust macht, D. Wb. IV 1b, 3513). Dann wieder Vögelgruppen (1484 ff.), die auf schwimmende Inseln (1487 ff.) zufliegen; wo sich das Gaukelspiel der Geister nun allmählich der Wirklichkeit nähert, indem es dem Helden, in rosigeren Farben, das vorführt, was er eben auf seinem Spaziergang gesehen hat: Jauchzende und Tanzende (1492 ff., vgl. 945, 949 ff.); andere, die sich im Freien zerstreuen (1495 f., vgl. 929 f.); wieder andere, die die Höhen erklimmen (1497, vgl. 935 f.); andere auf dem Wasser (1499 ff., vgl. 931 f.), die ihm jetzt schwimmend und schwebend erscheinen. Alle aber streben einem fernen

paradiesischen Ziele zu, wo ihrer Genuß, Liebe, Seligkeit wartet (1502—5) ... Faust aber ist während des Gesanges mit ermatteten Sinnen eingeschlafen; und Mephistopheles, der noch während des Gesanges (1510 f.) zu reden beginnt, macht sich nun frei. Der Teufel ist der Herr des Ungeziefers (1516 ff. 1334. 4066), wie alles Schädlichen; in einer seiner Quellen für die Walpurgisnacht, in Franciscis Höllischem Proteus (Witkowski 19) fand ihn Goethe sogar als Schöpfer der Katzen, Mäuse, Frösche und Läuse bezeichnet. Und so beschwört er denn eine Ratte, die ihm die nach innen gerichtete Spitze des Pentagrammes (1522 f.) aufnagen muß, nachdem er sie, um der Ratte Appetit zu machen, mit Oel aus Fausts Studierlampe betupft hat (1520). Mit bedeutungsvollem Hinweis auf das nächste Wiedersehen (1525), das offenbar eine entscheidende Wendung bringen soll, nimmt er von Faust Abschied. Dabei bedient sich der Scholastikus der lateinischen Vokativform „Fauste" (1525), die Goethe aus dem Volksbuche des Gelehrten Pfitzer (563 f. u. ö.; danach Cristl. M. 27) und vielleicht auch aus dem zum Volkslied gewordenen Gesang des Volksschauspiels: „Fauste, Fauste, du mußt sterben!" (Splitter 852) bekannt geworden war; Mendelsohns ihm wohlbekannter Brief an Lessing (19. Nov. 1755): „Eine einzige Exklamation: „Faustus! Faustus! könnte das ganze Parterre lachen machen", hatte also für Goethe seine Schrecken verloren. Wenn Mephisto Faust zuruft (1525): er möge fortträumen, bis sie sich wiedersehen, so ist das kein teuflisches Kommando; denn Faust erwacht ja gleich darauf. Den Unsinn, die folgende Scene mit diesem Epilog (1526 ff.)

zu beginnen, hätte man dem ehrwürdigen Burgtheater nie zumuten sollen und hat man mit Recht wieder abgestellt. Mephistopheles kann damit zweierlei meinen: entweder daß Faust auch nach seinem Erwachen alles Erlebte für einen bloßen Traum halten soll; oder, was mir ferner gelegen scheint, daß Faust, wie der Teufel glaubt, sein ganzes Leben lang geträumt hat und daß er ihn nächstens zu neuem Leben erwecken werde. Der erwachende Faust sieht sich (1526) wiederum betrogen: so wenig als den Erdgeist (625) hat er den Teufel halten können, der sich ebenso wie dieser seinen weiteren Fragen entzogen hat. Bald aber bemerkt er, daß auch der Pudel fort ist; und nun hält er die ganze Vision, die sich, wie Goethe sehr schön ausgeführt hat, zuletzt immer mehr seinen wirklichen Erlebnissen näherte, nach seinem Erwachen für einen bloßen Traum. Er erinnert sich nur, daß er dem Pudel die Thüre geöffnet (1246), die der Teufel beim Abgehen offen gelassen hat, und er meint nun, der Pudel sei ihm entsprungen (1529); auch die Beschwörung des Teufels (1528) rechnet er also schon zu dem Traum. Es ist bezeichnend, daß dieses Umstandes später so wenig mehr Erwähnung geschieht, als z. B. im Urfaust des Schlaftrunkes. Man würde erwarten, daß Faust in der nächsten Scene, als der Teufel wieder erscheint, sein Erstaunen äußerte oder zum Bewußtsein käme, daß das Ganze doch kein Traum gewesen sei; aber sogar dort, wo eine Erwähnung nahe gelegen hätte, als Faust (1565) von seinen schweren Träumen redet, wird kein Rückblick auf unsere Scene geworfen.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß hier in der Dichtung,

so wie sie uns heute vorliegt, ein Glied fehlt, und daß wir im stande sind, dieses Glied aus den Paralipomena (Nr. 11) zu ergänzen. In dem Briefwechsel mit Schiller legt Goethe einer Scene eine große Bedeutung bei, welche dann doch wieder fallen gelassen wurde. Er schreibt Anfangs April 1801 darüber (Pinower 83): „Ich hoffe, daß bald in der großen Lücke nur der **Disputationsaktus** fehlen soll, welcher denn freilich als ein eigenes Werk anzusehen ist und aus dem Stegreise nicht entstehen wird.“ Die Ansicht, daß Mephistopheles, der in den erhaltenen Fragmenten als fahrender Scholastikus auftritt, wie in unserer Scene, hier zuerst hätte eingeführt werden sollen, ist unhaltbar, weil die Beschwörung des Teufels ein Jahr früher gedichtet ist (s. oben S. 155) und Goethe eine Scene, an der er bei der Arbeit helle Freude verrät, sicher nicht fallen gelassen hat. Ebenso unmöglich kann der Plan aber auch mit den Versen der Paktscene in Verbindung gebracht werden: „Ich werde heute gleich beim Doktorschmaus als Diener meine Pflicht erfüllen“ (1712 f.); so daß etwa auf Auerbachs Keller die Disputation und auf diese der Doktorschmaus gefolgt wäre. Denn ganz abgesehen davon, daß unter einer Disputation nicht notwendig eine Promotion verstanden werden muß und mit der Promotionsscene eine Doktorschmausscene nicht notwendig gegeben ist, rechnet Goethe ja die Disputation zu der großen Lücke, die eben zwischen dem ersten Monolog und der Auerbachscene offen stand. Und welche für einen Dramatiker geradezu ungeheuerlichen Voraussetzungen macht diese Hypothese! Mephisto, der in unserer Scene als Fahrender auftritt, erscheint

in der folgenden als Kavalier und nun soll er wieder das Kostüm des Fahrenden hervorgesucht haben? Auf die Kneipscene in Auerbachs Keller soll eine gelehrte Disputation und dann wieder eine Doktorkneipe gefolgt sein? Jeder Dramatiker wird diese Aufeinanderfolge der Scenen rundweg ablehnen. Sehen wir uns die Bruchstücke näher an, die in dem bei solchen Gelegenheiten üblichen Zeremoniell und in dem lustigen Wesen den Einfluß von Straßburger Erlebnissen verraten; denn auch bei Goethes Disputation ging es ziemlich vorlaut her (Studien zur Goethephilologie 75). Mephisto fordert den Respondenten heraus, der bescheiden ablehnt. Faust aber nimmt die Herausforderung auf und schilt auf das Schwadronieren (3627; Dichtung und Wahrheit, Loeper II, 135), d. h. das allgemeine, unbestimmte Hin- und Herreden. Er verlangt, daß Mephisto artikuliere, d. h. seine Ansichten in bestimmte Artikel zusammenfasse. Mephisto versucht's, fällt aber gleich darauf in das Lob des Vagierens und der daraus entstehenden Erfahrung; er rühmt die Kenntnisse, die dem Schulweisen fehlen, d. h. die man sich nur im Leben erwirbt. Faust dagegen urteilt über das Vagantenleben ab; er rühmt sich des γνωϑι σεαυτον im schönen Sinne, er fordert den Gegner auf, ihm Fragen aus der Erfahrung vorzulegen, die er alle aus diesem Gesichtspunkt beantworten wolle. Und wirklich legt ihm der Teufel eine Reihe von naturwissenschaftlichen Problemen vor, darunter eines, das bolognesische Feuer, das Goethe zeitlebens interessiert hat (Pniower 83 f.). Es scheint, daß Faust diese Frage beantwortet hat, denn er stellt nun die Gegenfrage, wo der schaffende

Spiegel sei, die Mephistopheles allerdings mit einem bloßen Kompliment beantwortet und auf ein anderes Mal verschiebt. Nun ist Goethe zeitlebens ein Feind des Spruches von der Selbsterkenntnis „in seiner gewöhnlichen Bedeutung" gewesen (Jahrbuch X, 223 f., Euph. III, 163 ff., Hempel XXVII, 223 f.), der den Menschen nur zu einer falschen inneren Beschaulichkeit führe und von der Außenwelt abziehe. Das konnte ihn freilich nicht hindern, seinen Faust schon in der zweiten Periode, auch bei sich selbst einkehren und die geheimen tiefen Wunder der eigenen Brust erforschen zu lassen (3233 f.; vgl. 544 f., 569 f., 1196 f.). Naturwissenschaftliche Fragen aber aus dem γνωϑι σεαυτον zu beantworten, ist ihm sicher zu keiner andern Zeit beigekommen, als in unserer Periode, wo er der Philosophie Fichtes und besonders der jungen Naturphilosophie Schellings seine Teilnahme schenkte, die sich namentlich in dem großen Naturgedicht aussprechen sollte. Von den Ausschreitungen, die den Naturforscher Goethe an der Naturphilosophie später abstoßen mußten, war damals noch nicht die Rede; in der Philosophie und in der Dichtung der Romantiker fand er das γνωϑι σεαυτον damals noch „im schönen Sinne", und die Nicolaiten hat er sogar auch später noch, wenn sie sich auf Hallers Satz: „Ins Innre der Natur dringt kein erschaffner Geist" beriefen, auf die Selbstprüfung verwiesen. Schellings Philosophie führt den Menschen, der das Rätsel der Natur zu lösen sucht, immer wieder auf sich selbst zurück, auf das Fichtesche Ich. Der Geist ist die unsichtbare Natur, die Natur der sichtbare Geist. Bei Novalis sucht der Lehrling zu Sais die Natur,

aber hinter der entschleierten Göttin findet er das eigene Ich. Und im „Heinrich von Ofterdingen" weist Novalis auf den Weg der inneren Betrachtung, der dem mühseligen Weg der Erfahrung gegenüber ein bloßer Sprung ist und doch ebenso sicher zur Erkenntnis führt. In den Gedichten der Günderode verweisen die Erdgeister den Wanderer, der in die Tiefe gestiegen ist, um die Natur in ihrem Wesen zu belauschen, auf seine eigene Seele: auch dort sei eine Werkstatt der Natur. Und wer hat die Selbstbetrachtung jemals in schönerem Sinne gelehrt als der Verfasser der „Monologen!" Es wundert uns nicht, wenn Goethes Faust in dieser Zeit gegenüber dem Lob der Erfahrung den nach innen gerichteten Menschen vertreten sollte. Und auf denselben Gedanken sollte gewiß auch seine Gegenfrage nach dem schaffenden Spiegel zurückführen, der mit dem Zauberspiegel in der Hexenküche gar nichts zu thun hat. Man muß aber hier wieder an Moritz-Goethes „Bildende Nachahmung des Schönen" erinnern, wo die spiegelnde Oberfläche des Menschengeistes eine durchgehende Vorstellung ist. Von da war es nicht weit, in dem Fichtischen Ich, das sich die Außenwelt schafft (vgl. 1593 f.), den „schaffenden" Spiegel zu sehen (Morris 1, 29 f.).

War die „Disputation" wirklich für diese Stelle bestimmt, dann hat Goethe, als er sie aufgab, einen wichtigen Faden fallen gelassen. Sie vertrat dann die gelehrten Disputationen, in denen sich Faust im Volksbuch mit dem Teufel gefällt, von dem er nicht bloß Genuß, sondern auch Erkenntnis erwartet. Der Goethische Faust aber, nachdem der Erdgeist ihn abgewiesen, verlangt von den Geistern überhaupt (1118 ff.)

und von dem Teufel insbesondere, dessen Erkenntnis er verachtet, nur noch Genuß. Daß er sich mit ihm in eine gelehrte Debatte einlassen sollte, entspricht so gar nicht dem Wesen des Goethischen Faust, wie wir es kennen; die Fragmente der Disputation deuten auch an, daß der Teufel hier den kürzeren zog. Und doch mußte er recht behalten! Denn Faust folgt ihm ja doch gleich darauf auf seinem Wege nach. Es scheint also, daß diese Disputation, von der nur einmal die Rede ist, trotz der großen Bedeutung, die ihr Goethe beilegt, eben doch nur ein flüchtiger Gedanke gewesen ist. „Ein eigenes Werk" nennt er sie! Das also wohl ein ganz neues Milieu zur Voraussetzung gehabt hätte? War das Universitätsleben nicht ohnedies schon genug gekennzeichnet? Sollte ihm das akademische Leben und Treiben durch einen öffentlichen Skandal verleidet werden? Man hat wohl gemeint, daß der Wechsel der Stimmung zwischen unserer und der folgenden Scene durch die Disputation erklärt werden sollte. Aber schlägt nicht die Stimmung Fausts seit dem ersten Monolog in einem fort um (das ist ja eben sein Wesen)? und mitunter so plötzlich (1210), daß kaum „ein eigenes Werk" zur Motivierung notwendig gewesen wäre. Ich finde selber auch nur leise Fäden. Faust hätte jedenfalls in dem Fahrenden den Teufel wieder erkannt und nun die Gewißheit gehabt, daß ihm kein Traum etwas vorgelogen. Und wenn Mephistopheles, wie wir sehen werden, in der folgenden Scene so hereintritt, als ob Faust ihm schon zugesagt hätte, mit ihm in die Welt zu gehen, so kann das ja vielleicht an sein Lob des Vagierens in der Disputationsscene an=

knüpfen. Endlich wäre es nicht unmöglich, daß in den Worten des Teufels (1424 f.), er werde bald zurückkommen, um auf Fausts Fragen zu antworten, ein Hinweis auf die Disputation läge, und daß sich also auch Fausts Bitte, ihm erst gute Mär zu sagen (1423), auf die höhere Erkenntnis bezöge, die er von ihm zu erhalten hofft. So wie die Dinge jetzt liegen, kann man beide Stellen nur mit den Worten des Teufels in Verbindung bringen, daß er sein Versprechen, das nicht so kurz zu fassen sei, nächstens mit Faust verabreden wolle (1416—9).

7. Studierzimmer (Paktscene).

Die Scene schließt sich perspektivisch unmittelbar an die vorhergehende an: der Besuch, den der Teufel dort bald in Aussicht gestellt hat, findet jetzt statt, und der Pakt wird wirklich besprochen und abgeschlossen (1414. 1419. 1424 f. 1525). Die reale Verknüpfung dagegen, d. h. wie viel Zeit in Wirklichkeit zwischen unserer und der vorigen Scene verflossen ist, bleibt vollständig unbestimmt. Denn wenn der Teufel von der Osternacht, die der vorigen Scene unmittelbar vorausging, als von „jener" Nacht redet, so wissen wir schon, daß nicht der dramatischen Person, sondern dem Dichter selber die Dinge in die Ferne gerückt sind (1580 = 626), wie ja Faust in der vorigen Scene über Nacht auch ein Meister in der Zauberei geworden ist. Auffällt sogleich in den ersten Worten unserer Scene der völlige Umschlag in der Stimmung des Helden. War es in der

vorigen Scene in seinem Busen wieder hell (1196), so ist er jetzt wieder ganz in die düstere Stimmung der Osternacht zurückgesunken. Hat ihn auf dem Spaziergang der Lebenstrieb zu neuem Leben gelockt (1121 ff.), so will er jetzt von den Freuden des Lebens überhaupt nichts wissen. Es ist der stärkste Kampf zwischen dem Erkenntnistrieb und dem Lebenstrieb, den uns der Dichter hier in Fausts Innerem vorführt, und auf den alle die logischen, aber nicht psychologischen Widersprüche zurückgehen, an denen die „Faustphilologen“ Anstoß genommen haben, die aber, wie wir auch hier wieder sehen werden, den Faust erst zum Faust machen. Es war für den Dichter aus künstlerischen Gründen geboten, dieses innere Wirrsal von hohen und niedrigen Leidenschaften noch einmal in voller Kraft auszumalen, um den entscheidenden Schritt, seinen Pakt mit dem Teufel, zu motivieren. Dieses Hauptmotiv der Sage hat Goethe also als letztes Glied in die Kette der eigentlichen Fausthandlung eingeflochten, wobei es natürlich auch hier nicht ausgeschlossen bleibt, daß ihm ältere Intentionen oder Fragmente vorlagen. Zugleich hatte er die schwierige Aufgabe, in den Wortlaut des alten Fragmentes, das den Schluß unserer Scene (1770—2072) schon enthielt, wieder einzulenken, was nicht ohne Sprung gelungen ist.

A (1530—1606). Noch ehe er den Teufel an der Stimme erkennt (1531), verrät sich Fausts Unmut über die lästige Störung; er empfängt ihn fast mit denselben unfreundlichen Worten, wie in „Wald und Höhle“ (1530 = 3256). Mephistopheles ist auch dieses Mal bestrebt, es so hinzustellen, als ob er sich nicht aufdrängen wolle (1531); daher schützt er, dem unfreund-

lichen Willkomm Fausts gegenüber, wieder ein „Gesetz" vor, daß Faust das „Herein" dreimal sagen müsse, obwohl sich der Teufel über die mystische und zauberische Dreizahl in der Hexenküche (2561) selber lustig gemacht hat. Nun erst, da Faust sich durch ein drittes „Herein" entgegenkommend und umgänglicher gezeigt hat, ist er mit ihm zufrieden (1532 f.; U 885; Goethes Romeo und Julie 72), darf er auf Verträglichkeit rechnen. Er kommt, um Faust wiederum (1434) zu zerstreuen, für die Weltfahrt ausgerüstet in der Tracht eines Junkers, die er, außer auf dem Brocken (4065), im ersten Teil nun immer beibehält (2511). Schon im Volksschauspiel trat er in roten seidenen Strümpfen (1536; Splitter 972) und gewiß auch in rotem Wams (2485) auf; Rot ist ja Farbe des höllischen Feuers und die Leibfarbe des Teufels. Der seidene Mantel (1537) und der Degen (1539) bedeuten im vorigen Jahrhundert das eigentliche Gesellschaftskleid, wie heute im Salon der Frack (Der junge Goethe II, 382 = III, 78; Herder, Nachlaß I, 59). Nur die Hahnenfeder verrät den Teufel (1538 = 2486). Auf dem Arm aber bringt er den, gleichfalls roten, Zaubermantel mit, dessen er (2065) bedarf. Er will Faust von dem Grübeln befreien (1534. 1542; vgl. 396. 1542 f.) und ihn ins Leben führen. Das Gespräch setzt also mit dem ein, was dann am Ende der Scene wirklich geschieht: Mephisto verlangt hier schon, daß auch Faust sich für die Fahrt umkleide (1540 f.), was er dann später noch einmal wiederholt (1850). Man erkennt hier allerdings ebenso wie beim zweiten Monologe, wie der Dichter die alten Fäden wieder aufnimmt; und gewiß hätte er, wenn die

Scene in Einem Zuge niedergeschrieben wäre, nicht mit dem Resultat eingesetzt. Aber etwas Unmögliches mutet uns die Scene in ihrer jetzigen Gestalt auch nicht zu. Mephistopheles, der den Vertrag nicht selber zur Sprache bringen will, versucht es eben gleich mit der That: er will Faust vor allem ins Leben führen (1543; vgl. zu 1542 f. Prometheus: „Frei wie Wolken, fühlt, was Leben sei," Der junge Goethe III, 481). Faust, in dem jetzt der Erkenntnisdrang wieder die Oberhand hat, widerstrebt: denn überall werde er vergebens Befriedigung suchen (1544 f.). Indem er hier, nach dem ersten und dem zweiten Monologe, zum drittenmal das alte Klagelied anstimmt, sehen wir doch wieder, daß er seine Lage wie im zweiten Monologe ganz vom typisch-menschlichen Standpunkt aus betrachtet. Nicht, wie im ersten Monologe, klagt er darüber, daß ihm vorenthalten sei, was andern vergönnt ist (415); sondern als allgemeines Menschenlos erscheint ihm, wie im zweiten Monologe, so auch hier, das seinige. Er steht auf der Neige der Mannesjahre, wo man noch nicht, wie im Greisenalter, aufgehört hat zu begehren (1547), und wo man doch nicht mehr, wie in der Jugend, mit den leeren Freuden des Lebens vorlieb nimmt (1546; vgl. Shakespeares Kleopatra, Eschenburg X, 23: „Ich bin zwar so alt noch nicht, um ohne Thorheit zu sein, aber doch alt genug, um nicht mehr kindisch zu sein"). Und so erkennt er auch hier, wie im zweiten Monologe (663), daß dem Menschen wahres Glück versagt sei, daß das Gebot der Resignation, der Entbehrung oder Entsagung, an jeden ergehe (1549 ff.). Goethe hat selber an einer Stelle von Wahrheit und Dichtung (Loeper IV, 6 f. 137), die den besten Kom-

mentar zu unserer Fauststelle bildet, ausführlich erörtert, wie ihm das Gebot der Entsagung durch die Lektüre Spinozas zuerst nahegelegt worden sei. Aber kaum in der Frankfurter Zeit, erst als der Geliebte der Frau von Stein und der uneigennützige Geschäftsmann von Weimar in einem ewigen Entbehren und Entsagen lebte, ist ihm, wieder unter dem Einfluß Spinozas, dieser Satz zum Leitstern im Leben geworden, kein „heiseres" (1553, unangenehmes) Gebot, sondern ein freudig erfülltes. In den Wahlverwandtschaften hat er ja bald nach dem ersten Teil des Faust die Entsagung auch dichterisch verherrlicht. Bei Tag (1554—61) und bei Nacht (1562—5), so führt Faust weiter aus, hat der Mensch dieses ihm hart erscheinende Gebot zu erfüllen. Wir selber verderben uns jede Freude schon in der Erwartung, indem wir sie im voraus eigensinnig benörgeln (1558 f., vgl. Der junge Goethe I, 103; Krittel, ein zwar von Goethe durchgesetztes, aber nicht geschaffenes Wort, vgl. Lappenberg, Klettenberg 4 zu D. Wb. V, 2338). Noch mehr aber verdirbt uns die Außenwelt unsere Freuden, indem sie unsere Erwartungen nur in entstellter und in verzerrter Form erfüllt (1560 f.; anders redet Goethe bei Eckermann III, 161 f. von den Fratzen des alltäglichen Lebens); oder wie Goethe den Gedanken in Dichtung und Wahrheit ausdrückt: „Was wir von außen zur Ergänzung unseres Wesens bedürfen, wird uns entzogen, dagegen aber so vieles aufgedrungen, das uns so fremd als lästig ist." Denselben Gedanken hat Goethe auch im zweiten Monologe (634 f.) mit anderen Worten ausgedrückt. Und so, fährt Faust weiter fort, steht der Mensch mit seinem

vollen Innern (1566 f.; vgl. Ovid: Est Deus in nobis, agitante calescimus illo) der Außenwelt machtlos gegenüber (1569 f.). Diesen Lieblingsgedanken, der gleichfalls schon im zweiten Monologe (638 f.) ausgesprochen war und auch dem Schillerischen Gedicht „Licht und Wärme“ zur Einleitung dient, hat Goethe in Dichtung und Wahrheit zweimal ausgesprochen. Einmal an der oben citierten Stelle, wo es heißt: „So manches, was uns innerlich eigenst angehört, sollen wir nicht nach außen hervorbilden.“ Zum andernmale (Loeper III, 171 f.), wo von Mahomet die Rede ist, und Goethe ausführt, daß der vorzügliche Mensch das Göttliche (1566), das in ihm ist, auch außer sich verbreiten möchte; um aber auf die weite Welt zu wirken, müsse er sich ihr gleichstellen und sich endlich jener höheren Vorzüge gänzlich begeben: „das Himmlische, Ewige wird in den Körper irdischer Absichten eingesenkt und zu vergänglichen Schicksalen mit fortgerissen.“ Und so kehrt der alte Lebensüberdruß wieder (1570 f.), dem Faust schon im ersten Monologe Ausdruck gegeben (376) und der ihn im zweiten zum Entschluß des Selbstmordes getrieben hat (695 ff.). Als der Teufel daraufhin eine boshafte Anspielung auf die Osternacht (1572) und auf den einem jeden Menschen innewohnenden Lebensdrang macht, preist Faust, der die Anspielung noch nicht auf sich bezieht, den Tod, der uns mitten im Genuß überrascht; auch im Prometheus (Der junge Goethe III, 464 f.) stellt Goethe den Tod als den Höhepunkt des Lebens hin, in dem sich alle Freuden und Schmerzen zusammendrängen (vgl. Schneege, Goethe und Spinoza 20). Neben andern Beispielen, die dem Faustdichter auch sonst ge-

läufig sind (1573 = 202 ff.; 1575 = 204 f.; 1576 = 126), citiert Faust aus seinem eigenen Leben als Höhepunkt den Augenblick, in dem er dem Erdgeist gegenüberstand und der ihm nun wieder nur in hellem Lichte erscheint. Als aber der Teufel seinen Spott über den aufgegebenen Selbstmordversuch (1579 = 732 f.) deutlicher wiederholt, erreicht Fausts Verzweiflung ihren Gipfel in dem schrecklichen Fluche, den er nicht nur gegen die Jugenderinnerungen, die ihn in der Osternacht vor dem Selbstmord bewahrt haben, sondern gegen alle die sogenannten Freuden des Lebens schleudert, in denen er nur Trugmittel sieht, um dem Menschen die Wertlosigkeit des Daseins zu verbergen und ihn im Leben festzuhalten (1589 die Trauerhöhle kann sowohl den Leib, den Goethe im Divan IX, 6 den Kerker der Seele nennt, als auch die Welt im allgemeinen bedeuten). Er zählt sie alle einzeln auf und flucht jeder im besondern. Zuerst nennt er den Dünkel des Menschen, der sich, weil er nicht bloß einen Körper besitzt, sondern auch einen Geist, für ein Ebenbild der Gottheit hält (1591 f. eigenliebig umfängt; 614 f.). Dann die Freuden, die uns die Außenwelt, also auch die Natur, verschafft, die Goethe aber ganz in Fichtischem Sinne bloß als eine Vorspiegelung der Sinne betrachtet (1593 f.; blenden natürlich wie 1590. 1588). Dann die noch weniger dauerhaften „Träume“ (im bildlichen Sinne) von Ruhm und Nachruhm (1595 f.; vgl. 374. 1012 ff. 1684 f.). Dann alle Arten des Besitzes, der uns, wie Faust schon im zweiten Monologe ausgeführt hat, ein beständiger Gegenstand der Sorge ist (1597 ff.; 648). Den Reichtum (den sich Faust 1599 f. als Gottheit denkt,

wie 3915. 3933), gleichviel ob er zu kühnen Unternehmungen angewendet oder bloß in Wollust genossen wird (1599—1602). Die materiellen Genüsse des Weins (1603) und der Liebe (1604), die der Teufel ihm in der vorigen Scene (1467 ff.) vorgegaukelt hat. Endlich die höchsten geistigen Güter, die sogenannten göttlichen Tugenden (1605 f.), von denen Goethe die dritte (die eben in anderm Sinne genannte Liebe) freilich durch die Geduld ersetzt; mit dem Fluch auf die Geduld, die uns so lang ausharren läßt, schließt Faust. In Dichtung und Wahrheit (Loeper IV, 7) nennt Goethe dafür den unzerstörlichen Leichtsinn, der in den Mund des schwerblütigen Faust natürlich nicht paßte.

B (1607—1740). In den dramatischen Gestaltungen der Faustsage ist das Eingreifen böser und guter Geister, die den Helden zu dem Vertrag mit dem Teufel aufreizen oder ihn vor ihm warnen, an dieser Stelle herkömmlich (Creizenach 62). Die gesprochenen Worte Eines guten und bösen Engels scheint zuerst Schink durch gesungene Geisterchöre ersetzt zu haben (Pniower 48 f.); ihm kann vielleicht auch Goethe in diesen freien Recitativversen gefolgt sein. Die Geister, die er hier einführt (1607 ff.), sind natürlich dieselben, welche den Mephistopheles auch in der vorigen Scene unsichtbar begleitet haben (1259 ff.). Dort hat er sie luftige zarte Jungen genannt (1506), hier nennt er sie seine altklugen Kleinen (1627 f. 1630). Der Unterschied liegt nur darin, daß der Geisterchor in der vorigen Scene anfangs (1259 ff.; dagegen 1447 ff.) für Faust unhörbar war, daß er ihn hier dagegen wieder hört (oben S. 146). Wenn wir also die bösen Geister hier wie gute reden, englisch lispeln

hören, dann werden wir annehmen müssen, daß sie lügen (1141). Sie heucheln, wenn sie die Zerstörung der Welt beklagen (1608—10. 1614), an der der Teufel ja seine Freude hat (1339 f.). Sie lügen, wenn sie an der „Schöne" der Welt Teilnahme äußern (1609. 1614 f.); denn der Teufel hat nach dem Prolog für die Schöne der Welt kein Gefühl, ihr Genuß ist den Engeln vorbehalten (344 f.). Sie schmeicheln lügnerisch dem Faust, wenn sie ihn als Halbgott, als mächtigen Erdensohn anreden, während der Teufel solche menschliche Anmaßungen verspottet (1612, vgl. 281. 1347 f. 1802; 1618, vgl. 617. 3290. 3266). Sie übertreiben höhnisch, wenn sie die Welt, die Faust doch nur in der Illusion zerstört hat, für wirklich zerschlagen erklären und sich bereit erklären, ihre Trümmer ins Nichts hinüberzutragen (1611—5); denn das müßte ihnen als bösen Geistern nur recht sein, da ja das Nichts ihre Sphäre ist, die auch der Teufel selber dem Etwas wie die Finsternis dem Licht gegenüber stellt (1614. 1363. 719). Sie fordern Faust auf, die Welt in seinem Innern auf neuer Basis wieder aufzubauen, nämlich nicht auf dem Erkenntnisdrang, sondern auf dem Lebensdrang (1621 „in deinem Busen" ist nicht betont!); sie ermuntern, wie der Teufel später erklärt (1629), zu Lust und zu Thaten. Sie raten ihm, einen neuen Lebenslauf zu beginnen (1622 f.), aus der Einsamkeit (1632. 2058) in die Welt (1631) zu gehen; mit hellem Sinne (1624) d. h. mit frischen Sinnen, während hier Sinne und Säfte stocken (1633). Dann wird das alte Klagelied, der ewige Gesang von dem Entbehren aufhören und fröhlicheren Gefühlen Platz machen (1625 f.; 1550. 290).

Die Geister wiederholen also nur, was Mephistopheles gleich bei seinem Auftreten gesagt hat (1534 ff.), sie bekräftigen seinen Rat. Der Teufel, der sich deshalb auch auf sie beruft (1826 f.), erklärt ihre Meinung genauer (1627 ff.), wobei er sich anfangs auch in der Form an die Recitativverse des Geisterchores anschließt. Dann nimmt er, im eigenen Namen redend, die Miene des teilnehmenden Freundes an, indem er den Gram Fausts mit dem Geier vergleicht, der an den Eingeweiden des Prometheus nagt (1635 f.; vgl. 1546). Nochmals rät er ihm (wie oben 1540 ff. und unten 1834), in die Welt zu gehen. Sogar die schlechteste Gesellschaft sei noch besser, als die Einsamkeit; denn sie lehre ihn, sich als Menschen unter Menschen zu fühlen, mit dem, was den andern Freude macht, auch selber vorlieb zu nehmen. Wenn er sich aber dagegen verwahrt, als ob er für Faust nichts Besseres hätte (1640 Pack = 1637 schlechteste Gesellschaft), hat Goethe, den Faden unserer Scene aufgreifend (2052: „wir sehn die kleine, dann die große Welt"), offenbar die Scene in Auerbachs Keller aus den Augen verloren; denn der Teufel, der freilich auch hier nicht seine wahren Absichten zu enthüllen braucht, macht dort allerdings den Versuch, Faust unter das Pack zu stoßen. Er sei freilich kein großer Herr, sondern nur ein armer Teufel (1641; vgl. Bd. I, S. 279); aber was in seinen Kräften stehe, werde er gerne thun (1644; vgl. 3867. 1969). Der Uebergang von der schwerblütigen Einsiedlerei in das gesellige Leben, den er Faust empfiehlt, und später seine Bereitwilligkeit zum Dienst spiegeln sich sehr hübsch in der Sprache und im Metrum: aus dem ernsten Ton geht er

ganz ungezwungen (seit 1639 ff.) in den leichten Konversationston über und auch der Knittelvers malt mit seinem lebhafteren Tempo hier (wie 1754 ff.) sehr glücklich die freiere Bewegung. Auch hier geht der Teufel aber vorsichtig zu Werke: er will sich nicht aufdrängen, sondern anfangs bloß als Gefährte den Helden auf dem Weg ins Leben begleiten (1646, vgl. 342); erst wenn er zufrieden mit ihm sei (1647), will er sein Diener, sein Knecht sein (1648; vgl. 299). Die übertriebene Dienstbeflissenheit des Teufels spricht sich im Volksbuch fast mit denselben Worten aus, wo der Teufel (Pfitzer 145) sagt: „ich bin ja dein Diener, dein getreuer Diener!"; wir aber denken an Wagners Worte (1139) zurück, daß die bösen Geister nur deshalb gern gehorchen, weil sie uns gern betrügen! Der Teufel hat Faust, den der Erkenntnisdrang soeben wieder zum wildesten Fluch auf die Welt geführt hat, an der entgegengesetzten Seite, dem Lebensdrang, gefaßt. Es ist kein unmotivierter Umschlag, wenn Faust seinem Vorschlag sogleich näher tritt. Denn was ihm der Teufel gesagt hat, das hat er sich ja seit dem ersten Monolog oft genug selber gesagt; die Geister haben ihm nur geraten, was er vor kurzem selber von ihnen erbeten hat (1118 ff.); und unter Menschen Mensch zu sein, hat er am Ostertag (940) schon selber versucht. Nur sicher gehen will er mit dem Teufel, den auch er (1651 ff.) wie Wagner (1138 ff.) und wie das Volksbuch (oben S. 81 f.) als ewigen Feind der Menschen betrachtet; die Goethe wohlbekannte Redensart, etwas „um Gottes willen" d. h. precario, umsonst thun (Dichtung und Wahrheit III, 75. 319), erhält, auf den Teufel angewendet, natürlich

noch eine stärkere Bedeutung. Während aber im Volksbuch (Pfitzer 99. 107. 112) der Teufel seinen Dienst von Bedingungen abhängig macht, ist es bei Goethe umgekehrt der Held, der die Sicherstellung verlangt; der Teufel weicht auch hier wieder (1650. 1418 ff.) aus, indem er sich anstellt, als ob ihm nichts daran gelegen wäre. Die Bedingung selber wird auch hier von dem Teufel ausgesprochen; es ist aber nur eine einzige und auch diese absichtlich unbestimmt ausgedrückt: in genauer Uebereinstimmung mit dem Prolog (315) erbietet sich der Teufel auch hier (1656 ff.), Faust auf Erden zu dienen; als Gegenbedingung, die er auch Faust gegenüber als ganz selbstverständlich hinstellen darf, verlangt er hier, daß Faust ihm „drüben" Gleiches mit Gleichem vergelte, wobei er das jenseitige Leben wohlweislich nicht näher bezeichnet. Darüber setzt sich Faust, der sich des von den Geistern gebrauchten Bildes von der zerschlagenen Welt in anderem Sinne bedient (1661 f. = 1608 ff. 1620 f.), leicht hinaus. Sein wiedererwachter Lebenstrieb klammert sich auch hier an die Erde (1663 ff., vgl. 1114 ff.; 1859 widerspricht nicht), deren Freuden er nicht mehr so schroff verurteilt wie kurz vorher (1548 ff.); schön drückt sich diese Liebe zur Welt in dem Verse „Kann ich mich erst von ihnen scheiden" aus, als ob es eines starken Willensaktes für ihn bedürfte, um sich loszureißen. Das Jenseits leugnet Faust hier so wenig, als im zweiten Monologe (1669 f., vgl. 705. 714 ff.); er macht sich nur keine Gedanken darüber, wie es dort aussieht, und ob die Bedingungen des diesseitigen Lebens, des moralischen (1668) und des physischen (1670; vgl. Bd. I, S. 300 f.), auch für das Jenseits gelten. Er nimmt

also das gewisse irdische Sinnenglück, so nichtig es ihm erscheint, für das ungewisse Glück, das ihn im Jenseits erwartet; und macht es hier gerade so, wie der Faust des Volksbuches, der sich (Pfitzer 121) auf das Wort eines vornehmen Herrn beruft: „Himmel hin, Himmel her, ich nehme hier das Meinige, mit dem ich mich auch erlustige, und lasse Himmel Himmel sein; wer weiß, ob die Auferstehung der Toten wahr sei?" Nun braucht auch der Teufel keinen Rückhalt mehr; er rät ihm selber zur Verbindung (1672) und verspricht ihm dagegen mehr zu bieten, als je ein Mensch besessen habe (1674 „gesehn" ist natürlich nicht von höherer Erkenntnis zu verstehen, wie auch 1686 „Zeig" so viel als „Gib" bedeutet). Auch im Volksbuch (Pfitzer 112) verspricht ihn der Teufel „zu einem Manne zu machen, der nicht allein allerhand erdenkliche Lust und Freude haben, und die Zeit seines Lebens über genießen solle, sondern auch daß seinesgleichen in der Kunst nicht sein werde". Aber Faust weiß recht gut, daß ihm, wenn er auch den Erkenntnisdrang augenblicklich zum Schweigen gebracht habe, volle Befriedigung doch nur dann zu teil würde, wenn es möglich wäre, beide Triebe in seiner Brust (1110 ff.) zu befriedigen. Dem Teufel, der, wie er weiß, davon nichts versteht (vgl. 1851 ff. und Paralipomena 58 f.), antwortet er von oben herab: „ein Mensch in seinem hohen Streben (wiederum ganz typisch für das eigene Streben!) verlangt mehr, als du begreifst; das erwarte ich gar nicht, daß du mich wirklich und ganz befriedigen wirst; ich verlange gar nicht mehr von dir, als daß du meinen niedrigeren Trieb befriedigst, daß du mir gibst, was du hast, nämlich

flüchtige Zerstreuung, leere flüchtige Freuden, welche die Enttäuschung im Keime schon in sich tragen." Die Beispiele, deren sich Faust für diese Freuden bedient (1678—87; zu 1678—85 ist als Nachsatz aus 1686 zu ergänzen: „so gib sie mir!"), sind zum Teil der Sage entlehnt; denn auch dort kann der Teufel mit Speisen, die nicht nähren (1678), mit Geld, das sich hinterher in Papier verwandelt (1679 f.), und mit anderen trügerischen Gaben dienen. Bei Pfitzer (S. 438, Christl. M. 20) zaubert Faust vor dem Kaiser einen Garten in einen Saal, aber schon nach einer Stunde fangen die Blätter an den Bäumen an welk zu werden und wie auch die Früchte und Blumen zu verdorren; auch der Zauberer Virgilius (Görres, Volksbücher 227) legte sich einen Baumgarten an, worin täglich Früchte reiften und Blumen blühten (1686 f., wo 1687 die positive Wendung statt der negativen „die täglich verwelken" gebraucht ist). Zum andern Teile sind es dem Faustdichter auch sonst geläufige Beispiele (1678, vgl. 1864. 301; 1682 = 126. 1575); und es ist natürlich kein Widerspruch, wenn Faust sich jetzt wünscht, was er gerade vorher verflucht hat: Reichtum (1679 ff. = 1599 ff.) und Ehre (1684 = 1595 f.). Denn an ihrer Vergänglichkeit zweifelt er ja auch hier nicht, gerade deshalb aber sind sie ihm jetzt willkommen. Früher war sein Sinn eben auf das Unendliche und Ewige gerichtet; jetzt dagegen hat er seine Sache, wie das menschliche Leben überhaupt vergänglich ist, auf den Moment gestellt (1678 ff. 1720 ff. 1754 ff.). Als daher der Teufel ihm über die augenblickliche Betäubung hinaus ruhigen Genuß (1691 f.) und dauernde Befriedigung versprechen zu können glaubt, setzt Faust sein

Leben dagegen ein, daß ihm das nie gelingen werde. Faust bietet mit seiner rechten Hand die Wette (1698); der Teufel schlägt ein, und Faust bekräftigt die Wette doppelt, indem er mit seiner Linken wie zur Besiegelung des Gelöbnisses auf ihre verschlungenen Hände schlägt. Die Bedeutung, die Goethe dieser Wette zuschreibt, erkennt man aus den immer neuen, stark rhetorischen Wendungen und Bildern, mit denen Faust den Wortlaut umschreibt (1705 hat Goethe wohl an eine gebrochene Wanduhr gedacht, bei der man das Stillstehen daran erkennt, daß ihre Zeiger schlaff herunterhängen; vgl. 11593 f.), und aus dem Gewicht, das Mephistopheles diesem Artikel des Vertrages beilegt (1707). Faust dagegen ist sich bewußt, hier ohne Selbstüberhebung, mit voller Ueberlegung gehandelt zu haben: denn, so meint er (1710 f.), wofern er wirklich in träge Ruhe (1691 f.; 1699 f.), in unthätigen Genuß versinke, sei er ein Knecht seiner Sinne oder seiner Leidenschaften, warum nicht lieber gleich des Teufels? Mephistopheles erklärt, seinen Dienst gleich antreten zu wollen (1712 f.); nur eine Formalität, die Verschreibung, ist noch zu erfüllen, vor der wir vorläufig Halt machen.

Es hat gewiß nicht zur Klarheit beigetragen, daß Goethe nach der Wette, zu der sich Mephistopheles im Himmel gegenüber dem Herrn erboten hat und von der Faust auf Erden nichts weiß, nun noch einen zweiten Angelpunkt für die Handlung geschaffen hat, der sich wieder um eine Wette dreht. Da der Pakt zwischen Faust und dem Teufel hinzukommt, sind es nun eigentlich drei Schrauben, um die sich alles dreht. Wenn wir zunächst das Verhältnis in Betracht ziehen, in

welchem der Pakt zu der irdischen Wette steht, so ist zunächst klar, daß die Wette bloß eine Klausel, einen besonderen Punkt des Vertrages ausmacht, indem sie den Zeitpunkt näher bestimmt, wann die Dienstzeit des Teufels ablaufen soll. In der Sage setzt Faust selber 24 Jahre in den schriftlichen Vertrag ein; auch bei Goethe bestimmt er selber den Termin, den der Teufel auf Fausts Lebenszeit gesetzt hat, näher durch die Klausel, daß er, Faust, im Falle der Befriedigung früher zu sterben bereit sei. Der Teufel übernimmt also nicht, wie man wohl gemeint hat, ein Risiko, sondern er hat jetzt vielmehr eine doppelte Chance: Faust gehört (wie er annehmen muß) unter allen Umständen ihm, wenn es ihm gelingt, ihn seine Straße zu führen; und er gehört ihm noch früher, wenn es ihm gelingt, ihn zu befriedigen. Also auf Grund des Vertrages oder auf Grund der Wette glaubt er ihn immer fassen zu können; daß Faust dem Teufel in diesem Punkte etwas vorgibt, ist ja schon aus der sichtbaren Freude des Teufels (1707) und aus Fausts Verwahrung, daß er nicht unüberlegt oder übermütig gehandelt habe (1708 f.), klar zu erkennen.

Es fragt sich aber nun darum, was man unter der Befriedigung versteht? Was Faust selber hier darunter versteht, ist aus dem Zusammenhang völlig klar. Er leugnet nicht, daß er in den leeren Freuden, die ihm Mephistopheles bieten kann, Genuß finden werde; er leugnet nur, daß ihn der Teufel mit diesem Genuß *betrügen* werde (1696 betrügen ist betont), d. h. daß er im Genuß vergessen werde, daß es eben doch bloß leere Freuden sind. Er leugnet nicht, daß die Erde Freuden für ihn hat (1663), aber er leugnet, daß ihm diese

Freuden Freude (1765) machen können; man sieht, wie peinlich hier oft die Unterschiede im Ausdruck werden! Er leugnet nur, daß er sich in dem Genuß selber gefallen werde (1695), d. h. daß er sein „hohes Streben" (1676) darüber vergessen könnte. Er leugnet überhaupt, daß er sich jemals in der Ruhe des Genusses wohl fühlen könnte (1692. 1699 f.). Irren also kann er auf dem neuen Weg, er will es sogar mit aller Kraft; aber aufhören zu streben, das kann er nie. Der alte Titanismus bleibt ihm auf dem Weg des Lebens wie früher auf dem Weg der Erkenntnis getreu; rastlose Bethätigung seiner ganzen Mannheit (1759), das Streben seiner ganzen Kraft (1742) verspricht er auch hier. Wie im Prolog, so erscheint es auch hier als die Aufgabe des Teufels, den Faust nicht bloß auf seinem Wege zu führen, sondern ihn auf diesem Wege herab und von dem Urquell (324. 326) ab zu ziehen; nicht wie in der Volkssage darauf, daß er dem Teufel überhaupt auf seinem Wege folgt, sondern darauf, daß er auf diesem Wege sich selbst und sein hohes Streben verliert, kommt es bei Goethes Faust an. Und wer könnte hier den Zusammenhang mit dem Prolog leugnen, wo die Erschlaffung der menschlichen Thätigkeit, die unbedingte Ruhe (340 f.) als der Erbfehler des Menschengeschlechts und der Teufel, der den Menschen aus seiner Trägheit aufreizt, als das eigentliche Mittel dagegen betrachtet wird? Durch diese, von ihm selber ganz unwillkürlich angebrachte Klausel erscheint uns Faust erst als typischer Vertreter des ewig irrenden, aber auch ewig strebenden Menschen (317), als ein guter Mensch, der sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt ist

(328 f.). Und so knüpft denn auch die Lösung im zweiten Teile an dieses Motiv an: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen."

Mit großem Unrecht hat man dem Dichter den Vorwurf gemacht, daß er die Wette, die Faust eigentlich auf Schritt und Tritt verloren habe, nur mit Gewalt aufrecht halte. Der Teufel befriedige Faust seit der Hexenküche in allem und jedem und dürfe Faust eigentlich nur beim Wort nehmen. Natürlich kann uns der Dramatiker nicht zu gleicher Zeit den äußeren und den inneren Zustand seines Helden zeigen; ich dächte aber doch, daß Goethe die Unbefriedigung Fausts im Verlauf der ganzen Handlung deutlich genug gekennzeichnet habe! Das Bild in der Hexenküche erregt seine Sinnlichkeit; aber Befriedigung findet diese Sinnlichkeit in dem bloßen Anblick nicht. Noch vor dem Glück der Liebe fühlt er in Gretchens Zimmer die Pein des Gewissens, und der Teufel, der ihm das Ende voraussagt, vermehrt sie nur. Vor dem ersten Kuß steht er in tiefen Gedanken; und nach dem ersten Kuß flieht er aus Furcht vor der eigenen Begierde in die Einsamkeit, wo er nach einer kurzen Erquickung, die er nicht dem Teufel zu danken hat, wieder in Unbefriedigung verschmachtet. Gretchens Not ist nun auch die seinige, ihre Sorge um sein Seelenheil wird in anderem Sinne auch seine Sorge. Nach Gretchens Fall sieht es auch in seinem Busen nächtig; und daß ihm seit der Ermordung ihrer Mutter und ihres Bruders kein froher Augenblick mehr gegönnt ist, bedarf gar keiner Auseinandersetzung. Gar sonderbar ist aber der Einwurf, daß Faust schon mit einem Strumpfband (2662) zufrieden zu stellen sei! Ist denn das Strumpfband nicht

vielmehr das Brimborium, das die unbefriedigte Begierde hinhalten soll? Nur für den Liebhaber, der alles übrige schon hat, kann es ein ungetrübter Genuß sein. Wie hätte es denn aber Goethe anfangen sollen, um das, was jeder aufmerksame Leser und Zuhörer leicht selber herausfindet, auszusprechen? Es wäre ihm kaum etwas anderes übrig geblieben, als den Faust jedesmal seine Unbefriedigung in einem sehr unkünstlerischen a parte ausdrücken zu lassen.

Aber freilich ist diese Unterscheidung zwischen leerem Genuß und wahrer Befriedigung im Denken leichter fest zu halten, als im Leben und in der auf dem Leben beruhenden Dichtung. Logisch lassen sich ja leicht zwei Momente feststellen: erstens der leere Sinnengenuß, die Begierde; zweitens die Stillung der Begierde, die Befriedigung, die Erquickung in höherem Sinne. Und so, streng logisch, werden die Momente auch in dem Vertrag von den beiden Kontrahenten unterschieden: nach dem wilden und leeren Sinnesgenuß soll Faust, nach Mephistos Meinung, was Gutes in Ruhe genießen, sich beruhigt d. h. befriedigt auf das Faulbett legen. Aber diese rein logische Unterscheidung läßt sich, weil sie eben im Leben nicht als Reinkultur vorhanden ist, auch künstlerisch nicht festhalten; ja sie läßt sich nicht einmal im einfachen Dialog behaupten, weil die sprachlichen Ausdrücke ebenso wie die Empfindungen, die sie ausdrücken, ineinander übergehen. Es ist gewiß von dem leeren, aber begierigen Sinnengenuß gemeint, wenn Mephistopheles von der Unersättlichkeit Fausts redet (1863); wenn er sagt, daß Faust an den Sinnenfreuden kleben (1862), daß er mit Lust fressen werde (334);

wenn er ihm rät, zuzugreifen und nicht blöde zu sein (1764); wenn Faust dann wirklich die Gaben des Teufels nicht mehr entbehren kann (3243 f. 11404 f.) und rastlos von Begierde zu Genuß taumelt (3249). Aber es ist schon nicht mehr so leicht zu unterscheiden, welches Stadium er meint, wenn er Faust in die Welt führen will, „eh' uns des Lebens Freude flieht“ (1819); denn das kann ebensowohl bedeuten: „solang es dir noch Spaß macht, frisch zuzugreifen, zu genießen“, als auch: „solang dir das, was du schon genossen hast, Freude macht, Befriedigung gewährt“. Und ebensowenig läßt sich bei den Versen (2053): „Mit welcher Freude, welchem Nutzen wirst du den Cursum durchschmarutzen,“ haarscharf bestimmen, ob hier die gleichzeitige Freude, der gleichzeitige Nutzen während des Genusses oder die nachträgliche Befriedigung gemeint ist. Die beiden Momente, welche der Pakt zeitlich scharf auseinander halten will, fallen im Leben eben zusammen: Faust verschmachtet im Genuß schon unbefriedigt nach Begierde (3250), er bezeichnet seinen Taumel als „erquickenden Verdruß“ und als „schmerzlichsten Genuß“ (1766 f.). Wie wenig die Sprache im stande ist, solche verworrene Empfindungen auseinander zu halten, das werden die folgenden Parallelen lehren. Der Teufel braucht das Wort „Erquickung“ (1767) im Fragment offenbar in dem Sinne von Befriedigung, also unser zweiter Moment; Faust aber redet von „erquickendem Verdruß“ (1767), womit er den Taumel seiner Gefühle ausdrücken will, wo das Wort also nur in dem Sinne von „Genuß“, also unser erster Moment, verstanden sein kann, wie ja auch die gleichbedeutende Umkehrung der Phrase „schmerzlichster

Genuß" (1766) ergibt. Und wenn sich der logische Gegensatz zwischen den beiden Momenten einmal nur in der subtilen Unterscheidung zwischen „Freuden" (1663) und „Freude" (1765) festhalten läßt, so ist das Wort und der Begriff „Genuß" diesem Unterschied am wenigsten gewachsen. Denn wenn es sich im Faust nur um den Gegensatz von leerem Sinnengenuß und von höherer innerer Befriedigung handelte, dann wären die Vorstellungen und die Ausdrücke leicht auseinander zu halten, wie ja das Wort bei Goethe wirklich in diesem Sinn gebraucht wird (1696. 1766). Aber was Faust unter „Genuß" versteht, ist eben nicht bloß Genuß des sinnlich Angenehmen: er will auch mit seinem Geiste das Höchste und Tiefste greifen, er will auch das Weh der Welt, den Schmerz also, „genießen", und damit wird der Gegensatz wieder auf eine andere Basis gestellt. Es ist kein Wunder, daß dem Dichter hier die Vorstellungen und die Ausdrücke in Verwirrung geraten sind; aber nicht indem er Pläne aus verschiedener Zeit miteinander in eine widerspruchsvolle Verbindung brachte, sondern mitten in der Arbeit, an demselben Tage. Ich will kein großes Gewicht darauf legen, daß sich Mephistopheles, als er die Wette heraufbeschwört, der Worte bedient: „Wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen" (1691), die zwar bildlich zu verstehen sind, aber doch, indem sie das Bild für die Befriedigung vom Sinnengenuß entlehnen, die Gegensätze von Genuß und Befriedigung ineinander verschwimmen lassen. Ganz unzweifelhaft aber widerspricht die Wette selber dem folgenden Monolog des Mephistopheles: denn wenn er doch weiß, daß Faust „Erquickung sich umsonst erflehn"

wird (1865), dann hat er keine Aussicht, die ihm von Faust gebotene Wette zu gewinnen. Man könnte ja nun freilich sagen, daß er den Vertrag eben nicht um der Klausel, der Wette, willen eingeht, sondern schon allein dabei seine Rechnung zu finden hofft, daß ihm Faust auf Grund des Vertrages ins Leben folgen muß. Aber schwerlich würde man damit die Meinung des Dichters treffen, der diese Wette doch zu stark betont hat, als daß sie für den Teufel gar keine Bedeutung haben sollte. Wir müssen hier das einzige große Fragezeichen um so mehr stehen lassen, als der Dichter in demselben Punkte später die Fäden noch viel mehr verwirrt hat. Bei Fausts Tode nämlich mußte er auf die Wette zurückkommen; und schon der Wortlaut der beiden Stellen zeigt, daß er absichtlich an sie zurückerinnern wollte (1705 = 11593 f.). Um so mehr aber fällt es auf, wie wenig das Ende dem Anfang entspricht. Zunächst würde man erwarten, daß Mephisto, als Faust wirklich zum Augenblicke sagt: „Verweile doch! du bist so schön!" (11581 = 1699 f.), nun selber Miene machte, ihn in Fesseln zu schlagen (1701), und ihm wie der Teufel in dem Volksbuch den Ablauf der Frist ankündigte. Aber Faust stirbt nicht vorzeitig, sondern eines natürlichen Todes, ohne Zuthun des Teufels, der sein Recht auf die Wette daher gar nicht geltend macht. Das ist freilich kein Widerspruch, sondern die Absicht des Dichters: denn Fausts Worte beziehen sich ja auf die Zukunft; nur im Geiste, also hypothetisch, sieht er den schönen Augenblick voraus. Es ist also vom Standpunkt des Lebens aus bloßer Zufall, vom Standpunkt der Dichtung aus ein sehr feiner Zug, daß er bei diesen

Worten stirbt. Mephistopheles aber hält ihm einen Nekrolog, der einen offenbar nicht gewollten Widerspruch des Dichters enthält. Er sagt zuerst ganz in Uebereinstimmung mit dem Monolog (1857. 1865): „Ihn sättigt keine Lust, ihm gnügt kein Glück“ (11587), womit er den Verlust seiner Wette mit Faust (1692 ff.) freiwillig eingesteht. Gleich darauf aber sagt er: „Den letzten, schlechten, leeren Augenblick der Arme wünscht ihn fest zu halten“ (11589 f.), wonach Faust also doch zum Augenblick gesagt hätte: „Verweile doch, du bist so schön!“; genau mit derselben Formel aber hat Faust im Ersten Teile (1699 f.) den Moment der Befriedigung umschrieben. So schwer war der Gegensatz zwischen Genuß und Befriedigung in Worten festzuhalten!

Als eine bloße Formalität verlangt der Teufel zuletzt noch eine schriftliche Verschreibung (1714 ff.). Faust, der auch diese Forderung ganz vom typischen Standpunkt aus als ein Mißtrauen gegen sein „Manneswort“ (1717. 713. 1759) betrachtet und erörtert, findet es schon zu viel, daß er sich durch ein mündliches Versprechen für das Diesseits und Jenseits gebunden habe (1718—21); wie Goethe auch im Wilhelm Meister (Hempel XVII, 460) den Grundsatz ausspricht, der Mensch solle nichts versprechen, denn er vermöge das Geringste nicht zu halten. Aber so ist's einmal auf der Welt, daß jeder den andern durch ein Versprechen fester zu halten glaubt; was ja auch ein „Wahn“ ist, weil das Versprechen nicht gehalten werden kann (1721). Schöner ist es freilich, wenn einer sein Wort ohne Zwang, aus bloßer Treue, hält und selbst kein Opfer scheut, um es zu halten (1724 f.). Aber das ist natürlich selten; vor einem Versprechen

dagegen, das er schriftlich ausgestellt hat, muß jeder Respekt haben und es zu erfüllen trachten (1726 f.). So kommt das mündlich gegebene Wort gegenüber dem auf Pergament geschriebenen und mit Wachs gesiegelten Versprechen ganz ab (1728 ff.). Nach dieser ganz allgemeinen, auf die rechtlichen Zustände des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts stichelnden Wendung erklärt sich Faust bereit, dem Teufel, der seine hitzige Rednerei verspottet, in jeder beliebigen Form zu entsprechen. Der Teufel verlangt, wie überall in der Sage (Pniower 46), die Verschreibung mit Blut. Der klassicistische Goethe verrät sich, wenn Faust diesen Sagenzug als eine bloße „Fratze" verspottet (1739; vgl. Pniower 74. 127 und Ak. Bl. 741 f.). Bei Pfitzer nimmt Faust ein spitziges Schreibmesserlein und öffnet sich an der linken Hand eine Ader, das ausfließende Blut faßt er in ein Glas, setzt sich nieder und schreibt mit dem Blut die Obligation; in seiner linken Hand aber bildet das geronnene Blut die ernsten Mahnworte: O homo, fuge! Anstatt dieser Worte spricht Mephistopheles hier (1740) die vieldeutigen: „Blut ist ein ganz besondrer Saft," wobei das „besondrer" ironisch (vgl. 300) gemeint ist. Der Teufel ist natürlich ein Feind des Blutes (1372), auf dem das Leben des Menschen beruht (6776), und durch das die sündige Menschheit erlöst worden ist; als „Saft vor allen Säften" wird es schon in einer Oper von Postel citiert (Jahrb. IX, 238; ganz unbedeutend sind die Verse, die Goethe später für die musikalische Komposition geschrieben hat W. A. XIV, 318). Wenn der Dichter nun auch diesen traditionellen Sagenzug, den er nicht abdanken wollte, mit unverkennbarer Ironie

behandelt hat, so fragt es sich doch, wozu die Verschreibung bei ihm dient? Jedenfalls nicht etwa, um sie Gott gegenüber geltend zu machen. Denn nicht, daß Faust sich dem Teufel verschrieben, ist das, was über sein Schicksal entscheidet; das geschieht ja mit der Erlaubnis Gottes. Erst wie er sich auf diesem Wege bewähren wird, das gibt den Ausschlag; und wie in der Volkssage, die freilich stets mit dem leiblichen Tode des Helden schließt und seine Verdammung durch Gott nur von weitem erblicken läßt, hat Gott die letzte Entscheidung. Die Verschreibung braucht er nur gegenüber Faust; und es ist also mehr als die bei Verträgen übliche Formel, wenn er sie „um Lebens oder Sterbens willen" (1714) verlangt. Daher will er auch im Zweiten Teile der Seele Fausts, wenn sie ihm etwa entwischen sollte, gleich den blutgeschriebenen Titel (11612 f.) zeigen. Und daraus, daß der Teufel von ihm mit so pedantischer Wichtigkeit ein genaues und mit dem Kostbarsten, was der Mensch hat, geschriebenes Dokument verlangt, schließt auch Faust, daß er zu der Einhaltung des Versprechens von seiner Seite kein Vertrauen habe (1741); damit setzt der Dialog wieder ein.

C (1741—1769 ff.). Faust verspricht also, das Bündnis mit seiner ganzen Kraft zu halten, d. h. sich ganz der Sinnlichkeit, der zügellosen Leidenschaft hinzugeben. Dem Erkenntnisdrang will er ganz entsagen (1747—1768). Schon lang hat ihm vor dem Wissen geekelt (1749, vgl. 396), und die Abweisung von seiten des Erdgeistes hat endlich entschieden (1746, vgl. 512 f.). Er empfindet sie hier noch so demütigend wie im zweiten Monolog (628 ff.); nicht bloß mehr ins allgemeine

Menschenlos (629), sondern noch tiefer, auf den Rang des Teufels, der neben ihm steht (1745, vgl. 1675), fühlt er sich heruntergestoßen. Es ist natürlich kein Widerspruch, wenn ihm später, wo ihn der Lebensdrang, dem er sich hier in die Arme wirft, tief abwärts zu führen droht, die Begegnung mit dem Erdgeist in ganz anderem Licht erscheint (S. 226 Z. 44; 3217); wenn er ihm dort die Entschließung, hier die Verschließung der Natur zuschreibt (1747. 3220). Wieder (wie 1678 ff.) verlangt er von dem Teufel bloß sinnliche Freuden und trügerischen Genuß, wobei er ausdrücklich auch die von keinem Menschen noch gesehenen Wunder (1674 = 1752 f.) in Anspruch nimmt, die er ja auch früher nicht verschmäht, sondern nur verachtet hat (1752 in bisher von anderen Menschen undurchdrungenen Zauberhüllen). Sehr hübsch bringt der Dichter (hier 1754 ff., wie 1639 ff.) das Hineinstürzen ins Leben durch den freieren, wechselnden Rhythmus und die Unbefriedigung durch die chiastisch angeordneten Gegensätze Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß zum Ausdruck. Der Teufel spornt Faust noch, indem er ihm alles, was er verlange, zu bieten verspricht (1760; natürlich nicht: ihr übertreibt alles, wie 302 ff. 1858 ff.); Faust möge nur zugreifen (1764) und auf seinem rastlosen Weg (1754 f. = 1761 f.) so viel Genuß als möglich mitzunehmen trachten! Als er aber auch hier nicht unterlassen kann, auf wirkliche Befriedigung hinzudeuten (1763 = 1691), hält ihm Faust noch einmal entgegen (1765 = 1692 ff.), daß er das gar nicht erwarte; daß es ihm bloß um den Taumel zu thun sei; und wieder drückt er ihn (wie 1756 f.) in der Form

der Antithese durch die Vereinigung aller Gegensätze in seiner Brust aus: Schmerz und Genuß (1766 = 195), Liebe und Haß (1767 = 196), augenblickliche Erquickung und Verdruß (1767; hier redet also auch Faust in demselben Augenblick von „Erquickung", wo er die Freude leugnet!). Seitdem er von dem Erkenntnisdrang geheilt ist, will er sich ganz der Empfindung überlassen und alle Schmerzen und Freuden der Welt mitgenießen und durchgenießen ... Und mit diesem Ausdruck des Titanismus lenkt der Dialog in das Bruchstück ein, welches schon im Fragment enthalten war (1770 ff.; Bd. I, S. 297 ff.).

Aber das ist nicht ohne eine gewisse Gewaltsamkeit und eine wiederholte Verschiebung der Voraussetzungen möglich gewesen. So wie der Text nun vorliegt, sieht es zunächst so aus, als ob der Titanismus Fausts erst jetzt, nachdem er der Erkenntnis entsagt habe, zum Worte komme (1768 ff.); im Prolog aber schildert der Teufel seine ewige Unbefriedigung schon vor seiner Hingabe an die Magie und vor der Beschwörung der Geister ganz ebenso, wie Faust hier selber (1770 ff. = 301 ff., vgl. 3283 ff.). Aber auch an unserer Stelle selbst ist die Naht deutlich erkennbar. In den Worten des Fragmentes will Faust nicht bloß alles durchgenießen, sondern auch mit seinem Geist das Höchste und Tiefste greifen (1772), also auch alles erkennen: wie stimmt das zu seiner jetzigen Resignation, seinem Verzicht auf alle Erkenntnis (1748 f. 1768)? Wenn Faust jetzt sagt, daß er künftig sich den Schmerzen der Menschheit nicht mehr verschließen wolle (1769), so hat dem Dichter natürlich die bisherige Einsamkeit Fausts vorgeschwebt,

in der er sich egoistisch vor der Menschheit abgeschlossen hat. Auffällig aber ist es gleich wieder, wenn der Teufel, der den Helden eben erst gespornt hat (1760 ff.), ihm nun (1776 ff.) das Maßhalten, den für den Menschen allein möglichen Mittelweg empfiehlt; hier müssen wir jetzt den Gedanken ergänzen, daß es der Teufel darauf abgesehen hat, Faust wirklich zu befriedigen, und daß er ihm deshalb nun wiederum Maß und Ziel empfiehlt. Und wenn Faust gleich darauf elegisch klagt: was er denn sei, wenn es ihm nicht möglich sei, der Menschheit Krone zu erringen, nach der sich alle Sinne dringen (1803—5), so liegt das freilich jetzt nicht mehr in der geraden Linie des Dialoges; denn dieses Streben hat er ja, schon ehe der Teufel ihn belehrt hat, freiwillig aufgegeben (1744 ff.) und sich ebenso, noch ehe ihn der Teufel in die menschlichen Grenzen gewiesen hat (1806 ff.), im Rang sogar noch unter den Menschen, neben den Teufel selbst gestellt (1745), geschweige sich dem Unendlichen näher gefühlt (1815 = 1746). Aber soll ein Rückfall Fausts, den uns der Dichter in der letzten Fassung zumutet, wirklich etwas so Unwahrscheinliches sein? Ist es vielleicht wahrscheinlicher, wenn Faust den Erkenntnisdrang von einem bestimmten Vers an beiseite legt und den Lebensdrang von einem bestimmten Vers an auf seine Fahne schreibt; oder wenn wir ihn auch nach dem Entschlusse noch eine Weile unklar und verworren mit beiden Trieben ringen sehen? Ist das nicht erst Leben und die Natur innerer Leidenschaften? Ist es ferner nicht ein sehr glücklicher Zug, wenn der Teufel, der ja über Faust überhaupt bloß Macht hat, weil er einer Seite seines Wesens entgegenkommt, weil

er ihn von der niedrigen Seite zu packen weiß, Faust mit dem aufrichtet und dann wieder mit dem niederschlägt, was Faust sich selbst gesagt hat; wenn Faust sich also auch hier wieder mit dem Teufel auf halbem Wege begegnet und sich ihm nicht bloß äußerlich verschreibt, sondern ihm auch innerlich, als reife Frucht, wie von selber zufällt? Und so ist es ja sicher auch keine neue Wendung im Dialog, wenn Mephistopheles jetzt endlich Ernst machen und Faust gerade mit in die Welt hineinführen will: dazu war ja Faust selber gerade entschlossen und mit diesem Rat hat ja Mephistopheles die Stube betreten (1828 ff. = 1754 ff. = 1635 ff.). Auch die Spekulation brauchte er ihm gar nicht mehr zu verleiden (1830), nachdem er selber dem Wissensdrang entsagt hat (1749. 1768). Und über die Art, wie dies neue Leben anzufangen sei (1834), war Faust kurz vorher (1750 f.) nicht in Verlegenheit, ja der Teufel selber hat ihm schon den Weg gezeigt (1637). So gleicht ja zuletzt freilich die ganze Scene der Schlange, die sich in den Schwanz beißt (1541. 1850), indem sie mit dem Auftrage, sich zur Weltfahrt bereit zu machen, anfängt und auch schließt. Wer wollte behaupten, daß Goethe den Dialog in dieser Weise geführt hätte, wenn die Scene in Einem Zuge hingeschrieben wäre? Wer aber wollte leugnen, daß sie mit allen ihren logischen Sprüngen und Widersprüchen künstlerisch einen Sinn gibt? Schwerlich hätten wir den tiefen Einblick in den Wirrwarr der Gefühle und Leidenschaften, der Faust zu dem entscheidenden Schritt drängt, wenn sich der Dialog schnurgerecht in den Bahnen der Logik hielte. Und wie mit ihm, so geht es auch mit dem folgenden **Monolog des Mephi-**

stopheles. Schon die ersten Verse: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft" (1851; Band I, S. 307) haben nun einen anderen Sinn: wir brauchen sie nicht mehr auf die Zukunft zu beziehen, denn jetzt hat Faust wirklich selber (1746 ff. 1768) seinen Ekel vor allem Wissen ausgesprochen. Und wenn er jetzt wieder von „Erquickung" redet (1865), so können wir das Wort nicht von innerer Befriedigung verstehen; denn die erwartet Faust selber gar nicht (1675 ff. 1692 ff.), die hat umgekehrt ja der Teufel selbst ihm zu schaffen versprochen (1691. 1763). Wir müssen das vieldeutige, von höherem und niedrigem Genuß gleichmäßig zu gebrauchende Wort jetzt in dem Sinne nehmen, in dem Faust sich selber Erquickung verspricht (1767), nämlich in dem niedrigen, in dem es der Dichter, als er den Monolog schrieb, freilich nicht gemeint, in dem er es aber bei der Redaktion des Ersten Teiles hat stehen lassen.

8. Die Gretchentragödie mit Valentins Tod.

Nachdem die große Lücke ausgefüllt war, hatte Goethe von der Paktscene an nur die alten Fäden aufzugreifen und fortzuleiten. Die Auerbachscene und die Hexenküche hat er in ihrem losen Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen gelassen, obwohl er, gelegentlich wenigstens, an eine Verbindung der beiden Scenen untereinander gedacht hat (Par. 22; vgl. Morris 2, 110 f.). Denn wenn Mephistopheles sogleich nach dem Pakt verspricht, bei dem Doktorschmaus als Diener seine Pflicht zu er-

füllen (1712), so kann sich das schon deshalb nicht auf die Auerbachscene beziehen, weil diese ja in einer ganz anderen Universitätsstadt spielt, wo Faust vollkommen fremd und unbekannt ist. In die Hexenküche hat der Xeniendichter, dem es auch in der Walpurgisnacht Spaß gemacht hat, litterarische Anspielungen mit dem Hexenmilieu zu verbinden, etliche Verse eingeschoben (2366 bis 77; 2390—3). Die Gretchentragödie ist in ihrer aufsteigenden Handlung hier wie im Fragment so gut wie unberührt geblieben (nur 3149—52 sind eingeschaltet); hier behauptet sich die Kunst des jungen Goethe neben der des reifen. Erst hinter der Gartenscene hatte die ordnende Hand des Dichters einzugreifen.

Denn hierher hat Goethe in der letzten Fassung die Scene „**Wald und Höhle**" gerückt, die, wie wir wissen, im Fragment ganz ohne weitere Folge geblieben war (Bd. I, S. 372 f.), aber ohne Zweifel den in die Einsamkeit geflohenen Verführer Gretchens zur Ermordung Valentins wieder zurückbringen sollte. Hier nun hat Goethe den Bezug auf die Valentinscene ganz aufgegeben. Faust flieht nicht n a c h, sondern v o r der Verführung in die Einsamkeit. Nach dem ersten Kuß haben wir uns weitere Besuche bei Gretchen zu denken (3210. 3374 ff. 3485 ff.), welche die Leidenschaft beider mächtig gesteigert haben. Natürlich nicht, weil er die Unmöglichkeit einer Heirat einsieht (dieser Gedanke kann ja dem Teufelsbündler gar nicht kommen), sondern weil er fürchten muß, das geliebte Wesen zum Fall zu bringen, flieht Faust in die Einsamkeit. Er sagt sich wieder, was er sich einstmals schon in Gretchens Zimmer (2717 ff.) selber gesagt hat, was ihm dann der Teufel zu seinem

Aerger wiederholt hat (3052 ff.) und was der Inhalt seiner „Gedanken“ (3194/5) in der Gartenscene war. Zum drittenmal läßt also der Dichter die Gewissensbisse in dem Helden noch vor dem Genuß entstehen; und er sagt uns damit deutlich, wie wenig Faust auch hier auf wahre Befriedigung rechnen dürfe. Was er in Gretchens Zimmer noch vor der Bekanntschaft gesagt hat: daß er fliehen und nicht mehr zurückkehren wolle (2730), damit macht er jetzt, nachdem die Gefahr durch die Bekanntschaft näher gerückt ist, wirklich Ernst. Und doch ist (Avis für die Helden der Methode!) dem Dichter ein Hinweis auf die frühere Stelle in der späteren nicht in den Sinn gekommen! Die Scene ist überhaupt sehr lehrreich, da durch die einfache Umstellung alles einen ganz anderen Sinn erhalten hat, als früher. Hier hätte man lernen können, wie das Verständnis einer dramatischen Dichtung weit mehr auf dem phantasievollen Erfassen der Situation als auf dem logischen Verständnis der Worte beruht, die an und für sich im engeren oder im weiteren, im bildlichen oder im eigentlichen Sinne genommen werden können und erst durch die Situation ihre eigentliche Bedeutung erhalten. Wenn Faust früher, nachdem er Gretchen zu Fall gebracht, von dem unbefriedigenden Genuß und der neuen Begierde redete (3249 f.), so war über den Sinn der Worte weiter kein Zweifel; aber was bedeuten sie jetzt? Auf den Genuß der Natur (3217 ff.) wird sie bei ernstlicher Ueberlegung niemand beziehen wollen; denn hier ist von einem Taumel (3249, vgl. 1766) aus einer Unbefriedigung in die andere die Rede, nicht von einem ruhigen, kontemplativen Genuß (auch

bezieht sich das „so" 3249 natürlich auf die vorhergehenden Verse 3241—8). Der Leser fühlt ja wohl auch jetzt noch, daß mit den Versen ein Zustand der inneren Unbefriedigung ausgedrückt wird, wie ihn Faust in der Paktscene herbeigewünscht und heraufbeschworen hat, wenn er Schmerz und Genuß, Erquickung und Verdruß in Einem durchempfinden wollte (1696. 1756 f. 1766 f.). Aber der Genuß ist nun nicht mehr der sinnliche, sondern der edlere und reinere Liebesgenuß, der nur dadurch eine düstere Färbung erhält, daß Faust das Glück des guten Gretchens aufs Spiel setzt, daß er ihre Not mitfühlen muß (3345 ff.). Das ist zwar weniger handgreiflich, als der Zusammenhang im Fragment, aber ich meine immer noch verständlich oder wenigstens fühlbar genug. Ebenso erhalten die Cynismen des Teufels, wenn er über die Liebeswut spottet, die Faust seinem Liebchen „ins Herz gegossen" (3309), oder wenn er ihn um das Zwillingspaar (3336 f.) beneidet, das Faust selber noch so wenig genossen hat als den „süßen Leib" (3328 f.), bei dessen Vorstellung schon die Begierde unwiderstehlich in ihm erwacht, jetzt einen zwar weniger greifbaren, aber doch nicht unmöglichen und jedesfalls einen edleren Sinn. Gewiß hat Goethe im Fragment den Zustand des gefallenen Gretchens gemeint, wenn er sie recht ausgeweint (3321) nennt und wenn er den Faust ihre „Not" (3347) teilen läßt; aber auch für den bloßen Zustand eines Mädchens, die sich von dem einzig Geliebten verlassen glaubt, die sich vor der Liebe fürchtet, weil sie der Verlust zu Tode betrüben würde (2921 f.), sind die Worte doch nicht unpassend, und Goethe hat es an der letzteren Stelle daher auch nicht nötig

gefunden, auf die Lesart des Urfaust zurückzukommen (U 1413), die ihm auch bei den logischen Lesern aus der Klemme geholfen hätte. Dagegen hat die Scene in entscheidenden Punkten wieder gewonnen. Wenn der Teufel den Faust aus der glücklichen Einsamkeit in die Kammer des Liebchens holt, so ist das Motiv jedenfalls stärker, wenn er den höchsten Genuß zum erstenmal erwartet (3343). Und wenn die Stelle, wo Faust sich den Vorwurf macht, ihren Frieden untergraben zu haben, jetzt einen schwächeren Sinn hat (3360), als früher, wo sie schon zum Fall gebracht war, so hat der Vers: „Was muß geschehn, mag's gleich geschehen!" (3363), der im Urfaust erst nachträglich einen besonderen Bezug erhalten sollte, nun an Ort und Stelle seine prägnante Bedeutung: Faust wird hingehen und Gretchens Los besiegeln, indem er sie zu Fall bringt. Die Scene hat also jetzt in einem entscheidenden Entschluß ein sichtbares Resultat, und der Zusammenhang ist ein dramatisch sinnfälliger, für den Zuschauer unmittelbar verständlicher geworden. Endlich ist auch die ursprüngliche Absicht der Scene, Faust zu entlasten, durch die Umstellung negativ und positiv noch besser zur Geltung gekommen: negativ dadurch, daß Faust jetzt die Geliebte nach ihrem Fall überhaupt nicht mehr freiwillig verläßt; positiv dadurch, daß es jetzt der Teufel ist, der Faust nach tapferem und siegreichem Kampf mit der Begierde wieder zu ihr zurückbringt, der also ihren Fall eigentlich verschuldet hat.

Und wie schön schließt sich jetzt der folgende Monolog **Gretchens am Spinnrade** an! Wenn der Teufel sie im Fragment so schilderte (3303 ff. 3315 ff.), wie wir sie einige Scenen früher ohnedies gesehen hatten,

so ist das gewiß als bloße Wiederholung dramatisch weniger wirksam, als wenn sie uns gleich darauf in dem Zustand erscheint, in dem sie der Teufel vorher geschildert hat. Auch hier ist zwar die Situation durch die Umstellung verändert worden: jetzt erst ist die Voraussetzung, daß Faust entflohen sei und Gretchen meint, er habe sie verlassen (3318 ff. 3330). Wenn sie jetzt zum Fenster hinaussieht, ist es nicht die Situation des den Geliebten ungeduldig, sondern des ihn vergeblich erwartenden Mädchens, dessen Sehnsucht und Begierde gerade durch den Gedanken, daß er ihr fast verloren ist, gesteigert werden. Dadurch korrespondiert die Scene nun sehr gut mit der vorhergehenden, zu der sie als absichtliches Gegenstück nicht glücklicher erfunden sein könnte. Dasselbe, was Faust in die Ferne getrieben hat, die Furcht vor der eigenen Leidenschaft, regt sich auch in ihr und raubt ihr die Ruhe. Wie Faust sich nach ihrem süßen Leibe sehnt, so drängt sich ihr Busen zu ihm hin. Und durch diese starke Betonung der in ihnen beiden drängenden Leidenschaft bereiten die beiden Scenen, die eine von seiner, die andere von ihrer Seite, auch den Fall Gretchens in der folgenden Scene vor; die Liebenden sind reif.

Hinter der Zwingerscene finden wir nun endlich unter der Ueberschrift: **Nacht. Straße vor Gretchens Thüre** die Valentinscene, die Goethe nach einem glaubwürdigen Vermerk auf der Handschrift im Jahre 1800 ausgeführt und kurz vor der Herausgabe 1806 abgeschlossen hat (Pniower 78 ff). Zweifellos hat er hier auf älterer Grundlage gearbeitet, wie schon die Sprache anzeigt (vgl. 3669 „drein“ auf die Frage: wo?, das

Goethe 2735 abgeschafft hat, während es hier durch den Reim geschützt war); ebenso zweifellos aber verrät sich an anderen Stellen der klassische Goethe und es ist ein ganz unfruchtbarer Sport, die älteren von den neueren Partien zu sondern. Die Scene selber war Goethe für den Zusammenhang unentbehrlich: das gefallene Gretchen mußte endlich von Faust getrennt werden, denn wie hätte er sie sonst dem Elend preisgeben können? Die Annahme, daß Faust die Gefallene freiwillig verlassen habe, hat der Dichter, wie wir sahen, aufgegeben; die Worte Lieschens: „Er ist auch fort" (3573) haben jetzt keinen Bezug mehr auf Faust. Durch unsere Scene, durch die Ermordung Valentins wird Faust nun gezwungen zu fliehen; er läßt also Gretchen nur wider Willen im Stich. Aber an der Stelle, wo sie im Urfaust, vielleicht bloß ihrer späteren Entstehung wegen, stand, hätte sie schon im Fragment nicht mehr bleiben können: denn unmöglich konnte Faust mit Gretchen fortgesetzten Liebesverkehr pflegen, wenn es sich unter ihrem Herzen schon quillend regt (3790 f.). Darum hat Goethe die Scene jetzt hervorgezogen, was um so leichter möglich war, als ja die Domscene schon im Fragment (Band I, S. 350) von dem Tod der Mutter abgetrennt worden war.

A (3620—3649). Die Scene beginnt, wie im Urfaust (Bd. I, S. 208 f.) mit dem Monolog Valentins, den wir schon kennen. Valentin wird, wie ein Soldat des achtzehnten Jahrhunderts, in Garnison, also zwar nicht im Hause der Schwester, aber doch in derselben Stadt wohnend gedacht; der Name Valentin, der damals schon auf die unteren Klassen beschränkt und besonders

im katholischen Süddeutschland beliebt war, hat nicht bloß einen anheimelnden Klang (vgl. Raimunds treuen Valentin), sondern auch etymologisch die Bedeutung des Starken und Tüchtigen. Daß Valentin dem Liebsten Gretchens aufpaßt und energisch mit ihm aufräumen will, wird gleich nach dem Monologe durch ein paar hinzugesetzte Verse (2646—9) angezeigt und damit zugleich ein fortgehender Liebesverkehr deutlich ausgesprochen.

B (3650—3697). Der Dialog zwischen Faust und Mephistopheles beginnt im Urfaust (Bd. I, S. 209 f.) mit den widersprechenden Empfindungen, von denen Faust und der Teufel erfüllt sind (3650—3659). Anstatt der im Urfaust folgenden, von Goethe schon im Fragment für die Scene „Wald und Höhle" verbrauchten Verse (3342—3369) nimmt er dann eine neue Wendung (3660 ff.), die viel ungezwungener ist als die alte, so daß hier niemand eine Naht erkennen würde. Der Teufel, der sich im Gegensatz zu dem schuldbewußten Faust voll Diebsgelüst und Geilheit fühlt, sieht darin schon die Vorzeichen der nahen Walpurgisnacht (3661; vgl. 2590. 3835 ff.); er motiviert also seine Geilheit mit der Aussicht auf die Genüsse, die ihm bei den Hexen bevorstehen (2589 f.). Faust sieht in der Nähe ein Flämmchen über dem Erdboden, das einen Schatz ankündigt (3664 f. = 4359 f.; vgl. 3915 ff.). Nach dem Volksaberglauben, der Goethe wohl aus Prätorius bekannt war (Witkowski 25), liegen im Innern der Erde Schätze in Kesseln verborgen, die von Zeit zu Zeit von selber in die Höhe rücken und sich, wenn sie oben sind, durch eine Flamme zu erkennen geben; wer zur rechten Zeit kommt, kann den Schatz heben, sonst versinkt er wieder. Im Pfitzerischen Faustbuch

(S. 420; Christl. M. 19) hebt Faust mit Hilfe des Teufels bei Nacht einen Schatz, der bei einer alten verfallenen Kapelle in der Nähe von Wittenberg vergraben worden ist. Auch bei Goethe müssen wir uns wohl einen abgelegenen Platz (3665 dorthinten), etwa in einem Winkel des Domes, denken (vgl. 2675 ff.). Faust fragt also, weil die Walpurgisnacht eine zauberkräftige Nacht ist, ob der Schatz bis dahin so weit emporrücken werde, daß er ihn dann heben könne. Mephistopheles gibt darauf Hoffnung und kann, da er auch hier wieder revidiert hat (2677), eine gute Ausbeute an Münzen in Aussicht stellen (3669 Löwenthaler sind Silbermünzen; Löwenpfennige werden bei Pfitzer 340, dem Christl. M. 16 und bei Prätorius, Witkowski 25 genannt). Aber Faust ist es mehr um Geschmeide und Schmuck für die Geliebte zu thun, und auch darauf kann der Teufel Hoffnung machen; wenn er dabei die Perlenschnüre (3673) besonders erwähnt, so liegt hier keine Anspielung auf das Sprichwort „Perlen bedeuten Thränen" vor (auch nicht auf 4204 f.), wie sich aus „Alexis und Dora" (V. 125) ergibt, wo auch Alexis bei den Perlen sogleich an die Geliebte denkt. Auffällig aber ist sowohl bei diesem Motiv wie in der ganzen Scene, wie sich auch hier wieder allmählich die Voraussetzungen verschoben haben. Mit Geschenken war Faust zwar auch sonst gleich bei der Hand (2673. 2854. 2860); wir wissen aber (Bd. I, S. 147 f.), daß Gretchen diese nach der endgültigen Meinung des Dichters erhalten hat, ohne zu wissen, von wem sie stammen. Jetzt aber erhalten Lieschens Worte von dem ehrlosen Mädchen, das sich nicht geschämt hat, Geschenke von ihrem Liebhaber anzunehmen (3558 f.), auch einen Bezug auf

Gretchen. Faust ist gar nicht mehr gewohnt, ohne Geschenke zu ihr zu kommen (3674 f.); und der Teufel darf, ohne wie sonst von ihm ein Schimpfwort zu ernten, daran die verletzende Bemerkung knüpfen, daß er ja auch einmal umsonst bei Gretchen genießen könnte (3676 f.). Da erhält es denn auch einen weniger harmlosen Sinn, wenn Faust die Geliebte jetzt wieder, wie in der Zeit des Hans Liederlich, einfach als seine liebe Buhle bezeichnet (3671), während er vor dem Fall von ihr als dem „schönen Bild" (3248), dem „schönen Weib" (3327), als der „treuen, lieben Seele" (3529) geredet hatte. Und Mephistopheles, der auch bei dem Maler Müller vor dem Kammerfenster der Jungfern Ständchen bringt (Neudruck 14), geht noch weiter, bei Nacht unter ihrem Fenster zu singen; so offen treiben sie es schon, so wenig liegt ihnen der gute Ruf Gretchens mehr am Herzen! Das Lied, das der Teufel singt, ist, wie Goethe selber dem Lord Byron zugegeben hat, eine bloße Nachbildung des Liedes, das Ophelia (Hamlet IV, 4) von dem Mädchen singt, das sich zum Knaben schleicht. Bei Shakespeare ist es ein Dialog der beiden Liebenden; bei Goethe wendet sich der Sänger im eigenen Namen und mit warnenden Worten in der ersten Strophe an das Mädchen selber, das den gefährlichen Gang zum Geliebten (= Liebchen 3683) wagt, und in der zweiten Strophe, die das Lied eben zu einem „moralischen" (3680) macht, an die Zuhörerinnen (vgl. 973 ff.). Wenn der Teufel dabei mit der Lehre an die „armen Dinger" schließt, keinem Liebhaber, der ihnen die Ehre stehlen will (Dieb 3695), früher zu Gefallen zu sein (3696 = 2589), als nach der

Trauung, so kann das gefallene Gretchen das nur als offenen Hohn empfinden. Man sieht, daß Faust, der für ihn kein Wort des Tadels mehr hat, ganz zum Don Juan geworden, daß er selber und mit ihm Gretchen heruntergekommen ist, und daß er das selber empfindet (3654). Der Dialog in seiner ganz veränderten Haltung gegenüber allen übrigen Scenen, wo Faust immer die übersinnliche, Mephisto die sinnliche Liebe vertritt, ist eben auch auf den horchenden Valentin berechnet. Es ist kein Wunder, wenn der Brave nach dem, was er eben gehört hat, seine Schwester einfach für eine Hure erklärt (3730), die für Geld oder Geschenke feil sei.

C (3698—3715). Valentin tritt nun hervor und wendet sich zuerst gegen den Sänger, den er einen vermaledeiten Rattenfänger nennt, eine Anspielung auf die Sage von dem Rattenfänger von Hameln, der die Kinder ins Verderben lockt (3698), und ein auch den Shakespearischen Raufbolden geläufiges Schimpfwort (Romeo u. J. III, 1); daß das Wort bei Shakespeare bloß auf den Namen Tybald gemünzt ist, der im englischen Thierepos den Kater bezeichnet, war Goethe natürlich nicht bekannt (Gustav Meyer, Essays 233). Seine soldatische Uebung und seine Lust am Fechten zeigt sich darin, wie er kunstgerecht eines nach dem andern besorgt. Zuerst haut er dem Mephistopheles die Zither aus der Hand, wobei sie entzwei geht (3700, 3702, d. h. an der ist nichts mehr zu bewahren, aufzuheben; daher läßt Mephistopheles auch das Stück fallen, das er noch in der Hand hält). Dann wendet er sich gegen den Sänger selbst (3701, 3703 ff.), der

aber den Faust zum Stoß vorschiebt und selber das Parieren übernimmt. Schwerlich hat sich Goethe das Gefecht deutlich vorgestellt: denn während Valentin, als Soldat, natürlich mit einem Säbel bewaffnet ist (3703), führt Faust als Kavalier einen Stoßdegen, den der Teufel in seiner Freude über das Unheil als „Flederwisch“ bezeichnet (3706 f.; burschikos harmloser Ausdruck für etwas Gefährliches, vgl. Der junge Goethe 3, 560 und das ähnliche „Fiedelbogen“ für Degen). Nachher aber fechten sie doch beide auf den Stoß, während Mephistopheles die beiden ersten Stöße Valentins durch Zauberkraft (natürlich mit einer Gebärde) ablenkt und ihm, als er zum drittenmal zustoßen will, die Hand lähmt (oben S. 116), so daß Valentin, der das Mißlingen in volkstümlicher Ausdrucksweise dem Teufel zuschreibt (3700 f. 3709; vgl. 2810), damit ohne sein Wissen das Richtige trifft. Faust zögert einen Augenblick, den Wehrlosen zu erstechen, der also nicht in ehrlichem Zweikampf, sondern durch gemeinen Mord fällt (3711); erst auf Mephistopheles' neuen Zuruf hin stößt er zu und Valentin fällt mit dem Ausruf: „O weh“, der deutlich anzeigt, daß er auf den Tod getroffen ist. Die Mörder aber fliehen, als durch den Lärm ein Aufruhr im Städtchen entsteht, unter derselben Motivierung wie im Urfaust (Bd. I, S. 215. 225. 269).

D (3716—3775). Marthe und Gretchen erscheinen, jede an dem Fenster ihres Hauses, und rufen um Hilfe und um Licht; die Nachbarin, die sofort weiß, um was es sich handelt, verrät durch ihre eilige Frage unwillkürlich ihre Freude, daß die Mörder entflohen sind (3719). Gretchen, die sich, gleichfalls in der Ahnung

des wahren Sachverhaltes, durch die Menge drängt, erhält nun die Gewißheit, daß der Gefallene ihr Bruder ist (die Umschreibung „deiner Mutter Sohn“ 3721 ist biblisch, Hohes Lied I, 6 nach Goethes Uebersetzung: „meiner Mutter Söhne“, und ohne jeden Nebensinn bloß durch das Metrum und den Reim bedingt). Die Schlußrede Valentins, der nun fast allein das Wort behält, ist ein Meisterstück der Goethischen Kunst. Echt soldatisch und männlich gefaßt, sieht er dem Tod, sobald er weiß, daß es mit ihm aus ist, ruhig ins Auge und verweist den Weibern ihr Klagen und Weinen (3724 und 3771). Nur das einzige, was er noch auf dem Herzen hat, muß er sagen, um, wo nicht den Leib, so doch die Seele seiner Schwester zu retten. Seine Rede, voll der stärksten pathetischen Wirkung, ist doch in dem einfachsten Tone gehalten und voll von volkstümlichen und sprichwörtlichen Wendungen (3722 f. 3731. 3734 f. 3747). Den härtesten Vorwurf kann er seiner trauten Gretel nicht ersparen; aber seine ganze Liebe verrät er, indem er, was zu ihrer Entschuldigung dienen kann, ihre Jugend und ihre Unerfahrenheit, vorausschickt (3726 ff.; vgl. Der junge Goethe III, 229: „O Leonor, bist treu genug, wärst du gewesen auch so klug“). Wenn Gretchen sich gegen seinen Vorwurf mit den Worten auflehnt: „Was soll mir das?“ (3732), so ist das natürlich nicht Heuchelei, sondern aus ihrem Gesichtspunkt ganz berechtigt, da ja Valentin wirklich ihr Verhältnis zu Faust verkennt und ihr, aus Unkenntnis freilich, Unrecht thut. Auch er betrachtet und beurteilt den Fall ganz vom typischen, gewöhnlichen Standpunkt aus: die Gretel, die für ihn früher die Zier vom ganzen

Geschlecht war (3636), ist ihm jetzt herabgesunken zu einem Mädel wie die anderen; und wie es immer geht, so wird es auch bei ihr gehen. Mit einem hat sie angefangen, und bald werden es immer mehr, endlich die ganze Stadt werden. Wenn er dann die Schande personifiziert und ihr allmähliches Wachstum von kleinen und heimlichen Anfängen bis zum öffentlichen Aergernis schildert (3740 ff.), so erinnert das ja freilich an die berühmte Allegorie von der Fama und an ähnliche Personifikationen bei Virgil; aber durch die absichtliche Einfachheit und Volkstümlichkeit der Wendungen (3744. 3747) hat auch der reife Goethe hier jeden klassischen Nimbus zu vermeiden gewußt. Und indem er nun den allgemeinen Satz auf Gretchen anwendet und sich in die Zukunft denkt, wo auch ihre Schande offenbar sein wird, gewinnt der Zorn über seine Liebe die Oberhand. Er schildert und wünscht ihr, was ihr dann wirklich von inneren Gewissensqualen und von öffentlicher Schande zu teil wird. Er denkt sich, entgegen den Voraussetzungen des Urfaust (Bd. I, S. 143 f.), Gretchen in ihrer reinen Zeit mit der goldenen Kette zur Kirche gehend, so wie etwa Dora geschmückt und gesittet mit der Mutter zum Tempel geht und sich von Alexis ein leichtes Kettchen einhandeln läßt, als oft gewünschte, im Preis sehr bescheiden erwogene Zierde; und er hält ihr nun vor, daß sie künftig nicht mehr mit der Kette erscheinen und in der Kirche nicht mehr am Altare stehen wird, denn die Polizeiordnung (a. a. O.) verbot den gemeinen Dirnen und öffentlichen Buhlerinnen das Tragen goldener und vergoldeter Ketten und das Stuhlstehen in der Kirche bei einer hohen Geldstrafe. Auch beim Tanze

soll sie sich nicht unter die Schar der anderen Mädchen mehr drängen, sondern sich in der Ecke unter Bettlern und Krüppeln verstecken. Und wenn er ihr auch nicht die Verzeihung Gottes (dessen Namen er nicht aus dem Munde der Unreinen hören will 3733) im Jenseits verreden will, hier auf Erden verflucht er sie! Während Gretchen vor seinem Fluch verstummt, wagt es ihre Mitschuldige, Marthe, das Wort zu ergreifen, und dem Sterbenden anstatt der Verleumdung seiner Schwester lieber ein reuevolles Gebet für sich selbst zu empfehlen. Goethe hat sie hier noch einmal auftreten und sehr geschickt dazwischen reden lassen, damit auch sie ihren Lohn empfange. Valentin antwortet sehr schlagfertig auf den frechen Einwurf, womit sie nur ihre Schuld bemänteln will: die beste Empfehlung für ihn bei Gott, eine wahrhaft gute That wäre es, wenn er noch die Kraft hätte, die Kupplerin (3767. 3030) an ihrem Leib zu bestrafen. Wie Valentins Fluch Gretchen selber ins Herz gegriffen hat, das verrät ihr Ausruf (3770), der ihre Qualen wieder (U S. 85, Z. 34) mit denen der Hölle vergleicht. Valentin vermehrt sie noch, indem er sie lindern will: über seinen Tod soll sie nicht klagen, den eigentlichen Todesstoß habe er erhalten, als sie ihre Ehre verloren habe, an dem weiteren sei nichts gelegen. Für ihn ist der Tod, wie er sicher sein darf, nur der Weg zu Gott. Und während er es sagt, stirbt er auch, als ein Gerechter, der auf Erden alles geordnet und oben alles vorbereitet hat, ohne Todeskampf, im Bewußtsein äußerer Pflichterfüllung und innerer Tüchtigkeit (zu 3775 vgl. den Künstler im Erdewallen: „Und bist nicht reich, so bist du brav!").

Die Fausterklärer sind zwar alle in dem Ruhme

dieser Scene, aber auch in der Meinung einig, daß sie nicht in den Zusammenhang passe und daß die Dichtung als Ganzes dadurch nur geschädigt worden sei. Ich glaube, daß sie damit dem Dichter sehr unrecht gethan haben! Sie sind der Meinung, daß Gretchens Schande in dieser Scene als offenkundig vorausgesetzt werde, während sie doch in der folgenden Scene, der Domscene, noch als eine heimliche betrachtet werde. Suchen wir uns aber einmal recht in die Situation zu versetzen, mit der nachschaffenden Phantasie, die dem Philologen erst das Objekt für die Untersuchung liefert; denn er hat es ja nicht mit den bloßen Worten, sondern mit dem Sinn zu thun. Die also auch die unentbehrlichste Eigenschaft des Philologen ist und sich nicht in der Aufführung von Luftgebäuden auf haltloser Basis bethätigt (das sind nur logische Kombinationen), sondern in dem richtigen Verständnis der Dichtung! In der Logik gibt es freilich nur die Alternative: entweder ist Gretchens Schande offenbar oder sie ist es nicht, entweder schwarz oder weiß; im Leben und in der Kunst aber bricht sich das Licht in Farben. Wenden wir das nun auf unsere Scene an! Das ist gewiß: Gretchens Verkehr mit Faust, seine nächtlichen Besuche sind beobachtet worden. Während Lieschen am Brunnen noch gar keine Ahnung davon hat, wie schwer ein jedes ihrer Worte auf Gretchens Seele fällt, beginnen jetzt die Burschen im Wirtshaus über sie zu zischeln (3640). Aber nur mit Stichelreden, Naserümpfen wagen sie sich hervor; erstens weil man ihnen so etwas nicht gleich glauben wird, und zweitens weil sie sich vor dem Bruder fürchten. Der Bruder selber hat sich überzeugt, daß an ihrem Gerede

etwas Wahres ist (3644 ff.), und er will nun der Sache ein Ende machen, als Soldat mit der offenen That. Er fällt von der Hand des Verführers und die Mörder entfliehen, ohne daß jemand weiß, von wem und warum Valentin getötet worden ist. Valentin sagt sterbend der Schwester in Gegenwart der Weiber (3725), die er näher herantreten läßt, eindringlich, aber mit gebrochener Stimme die Wahrheit, wie er über sie denkt. Er sagt aber auch ausdrücklich, daß ihre Schande vorderhand noch eine geheime sei; erst in der Zukunft sieht er es voraus, daß Gretchen von allen ehrlichen Bürgersleuten (3750 ff.) wird gemieden werden. Dadurch, daß er sterbend seine Schwester bloßstellt, hat er freilich ihre Lage noch verschlimmert. Aber er hat ihr, was man nicht übersehen darf, auch unrecht gethan: er hat sie eine Hure genannt, die jetzt von Einem ausgehalten wird, später aber durch mehrere, endlich durch alle Hände gehen wird. Und das glaubt ihm niemand! So leicht ein Gerede in dem kleinen Städtchen entsteht (3200 f.), ebenso leicht wird es auch genommen; und wie es oft genug ohne Grund entsteht, so wird es auch mit Grund wiederum nicht sogleich geglaubt. Das wäre ein sehr unkünstlerischer Regisseur, der nach dem Rate des Nestors unter den Fausterklärern dem Volke in unserer Scene die Vorschrift gäbe, sich schon beim Auftreten, noch vor der Rede Valentins, von Gretchen abzuwenden. Auch die Bühne verlangt Farben, Schattierung! Das Volk wird sich ohne Zweifel in drei Gruppen spalten müssen. Die einen, besonders die Weiber, werden mit Frau Marthe Schwertlein (die gar nicht den Mut hätte, sich zu dieser Lüge zu melden, wenn sie nicht auf Beifall

hoffen dürfte) Valentins Fluch als den Geifer eines Sterbenden betrachten, der seinem Zorn noch vor dem Tode Luft machen will; sie werden Gretchen, die sie als ehrbares Mädchen kennen, deshalb nicht gleich fallen lassen. Die andern werden die Sache schwerer nehmen und sich Gedanken machen. Die dritten werden sich das Denken für die Zukunft aufsparen: man wird ja sehen, was herauskommt; diese werden leicht die meisten sein. Alle aber werden sich hüten, auf das Mädchen, das kurz vorher die Mutter (deren Tod Valentin weder Gretchen zuschreibt, noch überhaupt erwähnt) und jetzt eben den Bruder verloren hat, Steine zu werfen; diese Schonzeit hält auch die rohe Menge ein, wie viel mehr die Bürgerschaft eines kleinen Städtchens. Und ebenso steht es mit der Kirchenbuße, die Gretchen nach Lieschens Worten zu erwarten hat (3569). Sie muß erst von der Kanzel herunter verkündigt werden, und das kann natürlich bei einem unbescholtenen Bürgermädchen nicht auf den bloßen Verdacht hin geschehen, sondern wenn das Kind da ist, das sich unter Gretchens Herzen erst regt (3791). Auch wird kein Pfarrer das Mädchen, das eben den Bruder verloren hat, auf die Anklage eines Sterbenden hin gleich ins Gebet nehmen. Mit einem Worte: es braucht einige Zeit, bis sich das öffentliche Urteil in einem solchen Falle festgesetzt hat. Und in diese Zeit fällt eben die folgende Scene, die **Domscene,** hinein; denn sie spielt höchstens zwei Tage nach Valentins Tod. Goethe, der den Bezug auf Gretchens Mutter schon im Fragment fallen gelassen hat, macht zwar keine nähere scenische Angabe; aber ohne Zweifel ist das Totenamt jetzt für Valentin bestimmt. Diesen Zusammenhang stellt der

Zuschauer, für den es ja keine scenischen Bemerkungen gibt, von selber und notwendig her: wenn jetzt ein Toter von der Bühne getragen wird und in der nächsten Scene ein Requiem unter Teilnahme der nächsten Verwandten vorgeführt wird, so verknüpft die Phantasie diese beiden Bilder notwendig miteinander. Daß die scenische Bemerkung fehlt, beweist nicht, daß Goethe diesen Zusammenhang verleugnet hat: er hat schon im Fragment und auch im Ersten Teile die meisten Angaben gestrichen oder geändert, die bloß auf den Leser und nicht auch auf den Zuschauer berechnet waren. Die mehrdeutigen Worte des Textes kommen gegen diesen sinnfälligen Bezug nicht auf; und Goethe selber hat sie ja im Fragment schon anders verstanden, als sie ursprünglich gemeint waren (3787 f.; vgl. Bd. I, S. 350): wenn Gretchen auch jetzt noch für ihrer Mutter Seele betet und nicht für ihren Bruder, dem das Requiem gilt, so thut sie das, weil die Mutter, wie ihre Worte ausdrücklich sagen, in Sünden dahingegangen und durch ihre Schuld dahingegangen ist, während Valentin, auf dessen Tod erst jetzt ein neu eingeschobener Vers anspielt (3789), mit seinem Gott versöhnt gestorben und Gretchen an seinem Tod nicht unmittelbar schuldig ist. Nach dem, was ich oben ausgeführt habe, durfte also Goethe das Gretchen immer noch, wie im Fragment, „unter vielem Volk“ erscheinen lassen; und die moderne Art, Gretchen in einem Nebenschiff des Domes zu isolieren, widerspricht nicht bloß der scenischen Angabe des Dichters und dem Wortlaut des Textes, der wiederholt (3821 ff.; 3834) auf ihre Umgebung Bezug nimmt, sie zerstört auch die Wirkung der Scene, die nicht ab-

gedämpften, von fernher erklingenden, sondern brausenden, niederdrückenden Orgelklang braucht und ein Menschengewühl um Gretchen herum voraussetzt. Denn gerade das macht jetzt die Situation aus, daß Gretchen, die sich schon halb und halb erkannt und durchschaut sieht, deren Sünde schon an die Luft gedrungen ist, nun durch ihre Umgebung, durch die Furcht, sich selber zu verraten, im Innern noch mehr geängstigt wird; wie sie ja auch die Worte des bösen Geistes, daß Sünde und Schande nicht verborgen bleiben (3821 ff.), jetzt an die letzten Worte ihres Bruders, die ihr noch in den Ohren klingen, zurückerinnern müssen (3740 ff.). Man wende nicht etwa ein, daß Goethe selber die Domscene bei der Aufführung in eine Vorhalle des Domes verlegen wollte; das hat er nur gethan, weil er das Stabat mater auf demselben Schauplatz spielen lassen, also eine Verwandlung ersparen wollte (W. A. XIV, 316). Was für einen schönen Kontrast bilden aber die beiden Scenen jetzt in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft: Valentin, der mit der Ruhe des reinen Gewissens zu Gott eingeht und dem Richter freudig ins Auge sieht; und gleich darauf Gretchen, schon auf Erden von der Vorstellung des jüngsten Gerichtes gequält und niedergeworfen!

Ich führe die Gretchentragödie hier in Einem Zuge zu Ende und wünschte, daß der Dichter, der uns leider unmittelbar vor der Katastrophe nicht nur aus der Situation, sondern auch aus der Illusion herausreißt, dasselbe gethan hätte. Faust hat also vor dem Blutbann fliehen und Gretchen in der Not verlassen müssen. Der Teufel sucht ihm Gretchen in Vergessenheit zu bringen, weil er fürchten muß, daß ihn die Reue nach

oben führen könnte und weil er an Gretchens Untergang seine Freude hat. Die „abgeschmackten Freuden" (wie es im Urfaust heißt S. 80, Z. 11) oder die „abgeschmackten Zerstreuungen" (wie es jetzt heißt S. 225, Z. 15), durch die er seine Gedanken von Gretchen abzuziehen sucht, bestehen darin, daß er ihn in der Walpurgisnacht mit auf den Blocksberg nimmt. Hier nun sollte ihm, nach Goethes ursprünglichem Plane (Paralipomenon 50, 167 ff.), erst auf dem Abstieg Gretchen als Hochgerichtserscheinung vor die Sinne treten, wobei freilich die Unwahrscheinlichkeit zugegeben werden muß, daß auf dem Blocksberg, wo doch der Teufel Herr ist und zu befehlen hat, ein Idol erscheinen darf, das seinen Absichten so direkt entgegen handelt. Weniger kann es auffallen, daß dort, wo die Grenzen der Zeiten ineinanderfließen und der Faust des sechzehnten neben dem Nicolai des achtzehnten Jahrhunderts auftritt, auch Gretchen als Zukunftsbild in einer Situation erscheint, die hinter den Schluß der ganzen Gretchentragödie fällt. Das Idol sollte nackt, mit unbedecktem Gesicht und mit unbedeckter Scham erscheinen, die Hände (wie bei einer armen Sünderin auf dem letzten Wege) auf den Rücken gebunden; der Kopf fällt ab (ein „ohnköppfigtes Gespenst" bedeutet auch in Franciscis Höllischem Proteus „einer Kindsmörderin die Enthauptung", Wentzel 161), das Blut springt und löscht das Feuer am glühenden Boden. Durch das Geschwätz von Kielkröpfen (d. h. von Kindern des Teufels mit Menschen, welche die Hexen gern als Wechselbälge gegen natürliche Kinder vertauschen) sollte Faust dann das Schicksal Gretchens erfahren und die Bestätigung erhalten, daß die Vision

Wahrheit enthielt; und daran hätte sich, nachdem um Mitternacht der Geisterspuk verschwunden ist, sogleich die Prosascene mit der nackten und nüchternen Erkenntnis der Wahrheit angeschlossen. Aber zu dem Abstieg in der Walpurgisnacht ist es nicht gekommen; und in der ausgeführten Scene finden wir zwar ein ähnliches Motiv, aber wesentlich veränderte Voraussetzungen. Sehr schön macht der Dichter fühlbar, wie Faust, so wenig er ihren Namen nennt, doch in Gedanken mit Gretchen beschäftigt ist. Schon beim Aufstieg (3881 ff.) glaubt er aus dem Rauschen der niedereilenden Bäche holde Liebesklage zu vernehmen und Erinnerungen „jener Himmelstage" werden in ihm wach (das bedeutet wohl auch das Wort Rauschen im Par. 50, 170; vgl. 3883). Und später, mitten unter dem tollsten Hexen- und Geisterspuk der Walpurgisnacht (4184 ff.), erblickt er in der Ferne, ganz abgesondert von allen übrigen, ein blasses schönes Kind, das er dem guten Gretchen ähnlich findet. Sie scheint wie eine, deren Füße in Ketten gelegt sind, sich langsam fortzuschieben. Jetzt erkennt sie Faust an der Schönheit ihres nackten Leibes (4197 = 3337 ff.; 4198 = 3328). Er sieht aber auch, daß ihre Augen starr sind wie die einer Toten und daß sie ein ganz schmales rotes Schnürchen um den Hals hat, wie schon bei Konrad von Würzburg ein Enthaupteter, der wieder zum Leben gebracht wird, mit einem kreisrunden Strich um den Hals herumgehen muß (Engelhart 6375 ff.; Bottermann, Arnim 68). Faust ist tief ergriffen, voll Wonne über ihre Schönheit und voll Schmerz über ihr Schicksal; aber es gelingt dem Teufel, der in der Verlegenheit nach allen möglichen Lügen und nach dem

nächsten Mittel greift, ihn von dem Bild abzuziehen, von dem in der fertigen Walpurgisnacht nicht mehr die Rede ist. Diese macht offenbar andere Voraussetzungen als die Paralipomena. Faust sollte jetzt auf dem Brocken Gretchens wirkliches Schicksal überhaupt nicht mehr erfahren. Er ist aber an sie erinnert worden, hat vielleicht nachgefragt und endlich, auf menschlichem Wege und erst nach längerer Zeit, die Wahrheit erfahren: daß das nun wirklich geschehen ist und noch geschehen soll, was er auf dem Brocken im voraus gesehen hat! Zu solchen Folgerungen zwingt uns die Chronologie des Faust; und wir haben kein Recht, die Voraussetzungen der Paralipomena aufrecht zu halten, wenn die fertige Dichtung dadurch aufgehoben wird. Es empfiehlt sich dabei, die Chronologie der Faustdichtung überhaupt zu betrachten.

In jeder dramatischen Dichtung waltet ein doppelter zeitlicher wie räumlicher Zusammenhang: ein realer und ein bloß perspektivischer. Die Zeit wie der Raum sind für uns ja überhaupt bloß wahrnehmbar, insofern sie einen Inhalt haben. Der größte Zeitraum erscheint uns kurz, wenn er nichts, was unser Gedächtnis aufbewahrt hat, enthält; der kleinste Zeitraum erscheint uns lang, wenn er viele unvergessene Momente und Thatsachen enthält. Ebenso ist es in der Dichtung. Läßt ein Dichter seinen Helden sagen: „ich komme bald zurück" und kommt er in der nächsten Scene oder im nächsten Akte wirklich zurück, so ist es ganz gleichgültig, ob er nach einer Stunde von einem Spaziergange oder nach zehn Jahren von einer Weltumsegelung zurückkehrt; die Handlung ist stetig geschlossen und nur durch die Momente, die der Dichter in ihrem weiteren Verlauf

zwischen die beiden Akte oder Scenen fallen läßt, wird im Hintergrund oder in der Perspektive die Vorstellung eines kleineren oder größeren Zeitraumes lebendig. Dieser perspektivischen Verbindung steht aber die reale gegenüber, wenn die beiden Scenen an einem bestimmten Datum spielen oder der Zeitraum zwischen ihnen durch ein bestimmtes Zeitmaß ausgedrückt wird. Dann werden wir verleitet, die Momente, die der Dichter perspektivisch erscheinen läßt, an diesem Zeitmaß zu messen, und uns zu fragen, ob der perspektivische Zeitraum dem realen entspricht. Das ist aber eine bloße Rechenaufgabe; und es fragt sich, inwieweit der Dichter dem Resultat zu entsprechen vermag und zu entsprechen hat. Denn nicht um die logische, sondern um die psychologische Richtigkeit handelt es sich für ihn.

Von den Scenen des Ersten Teiles sind die drei ersten zeitlich real verknüpft: die erste spielt in der Osternacht, die zweite am Ostersonntag nach Mittag, die dritte in der folgenden Nacht. Aber die Perspektive nimmt einen viel größeren Zeitraum in Anspruch: denn Faust ist über Nacht ein Meister in der Zauberei geworden. Mit der folgenden Scene ist die dritte nur perspektivisch verbunden: Mephisto hat versprochen, bald zurückzukommen, und das geschieht nun. Die Auerbachscene und die Hexenküche stehen zeitlich völlig isoliert; nur die Perspektive auf die Reisen Fausts und auf eine längere Weltfahrt eröffnet sich. Von der Hexenküche auf die Gretchentragödie zeigt sich ein Ausblick durch das Versprechen des Teufels, daß er Faust das Gretchen „bald" zuführen werde (2602). Nun kommt wieder reale Verknüpfung zum Vorschein: die beiden ersten

Gretchenscenen spielen an demselben Tage; die dritte auf dem Spaziergang steht wieder isoliert und eröffnet die Perspektive auf einen kurzen Zwischenraum; die folgenden vier Scenen (in Marthens Haus, auf der Straße, im Garten und im Gartenhäuschen) spielen sich hintereinander an Einem Tage vom Vormittag bis in die Nacht hinein ab und setzen die schöne Jahreszeit voraus. Fausts Flucht in Wald und Höhle nimmt wiederum bloß perspektivisch einen längeren Zeitraum (3252) in Anspruch; die Scene selbst spielt gleichzeitig mit Gretchens Monolog am Spinnrad. Die Katechisationsscene, die uns die Liebenden mitten im Gespräch vorführt, kann, auch ohne daß der Trennung erwähnt wird, das erste Wiedersehen der Liebenden vorstellen, aber sicher ist das nicht: Faust kehrt zurück mit der Gewißheit, Gretchen zu verführen — hier geschieht es; der Zusammenhang ist stetig, aber die Perspektive real unbestimmt, weil wir nicht wissen, was zwischen die beiden Scenen hineinfällt. Auch die Scenen am Brunnen und im Zwinger eröffnen keine weitere Perspektive. Mit der Valentinscene aber stellt sich zugleich die reale wie die perspektivische Verknüpfung ein, nur daß beide nicht so leicht miteinander in Einklang zu bringen sind. Die Valentinscene spielt am 28. April (3661 f.), die Domscene liegt zwischen ihr und der Walpurgisnacht (30. April) in der Mitte; und wenn Faust auf dem Brocken Stimmen „jener Himmelstage" zu vernehmen glaubt, nachdem er Gretchen erst vor zwei Tagen verlassen, so hat sich die Perspektive hier ähnlich verschoben, wie im zweiten Monolog oder in der Paktscene (3885. 626. 1580). Seit der Domscene hat Gretchen ein Kind ge-

boren und es ertränkt, sie war auf der Erde lange verirrt und ist nun gefangen — daß alle diese Ereignisse nicht zwischen die Ermordung Valentins (28. April) und den Morgen nach der Walpurgisnacht (1. Mai) fallen konnten, ist natürlich auch dem Dichter, der gesagt hat: „Den Poeten bindet keine Zeit", nicht unbemerkt geblieben. Der Verstoß gegen die reale Zeitverknüpfung kommt dabei gar nicht in Betracht, aber die unmögliche Perspektive im Verlauf der Thatsachen dürfen wir Goethe nicht zutrauen. Faust hat also jetzt nicht mehr in der Walpurgisnacht das Schicksal Gretchens erfahren, sondern nach dem natürlichen Verlauf der Ereignisse viel später. Die drei letzten Scenen, die sich in Einem Zuge vom Abend bis in die Nacht und den folgenden Morgen hinein abspielen, stehen also in weiter Ferne von der Brockenscene ab und sind real nicht zu fixieren.

Betrachten wir den Zeitraum, den die ganze Faustdichtung umspannt, so werfen wir eine Frage auf, auf die der Dichter keine Antwort gibt und auch nicht zu geben braucht. Wenn die Handlung zu Ostern beginnt und später die Gartenscenen den Sommer voraussetzen, wo Gretchen im Freien eine Sternblume pflückt, so ist es ganz gegenstandslos zu fragen, ob es der Sommer desselben Jahres ist oder ob inzwischen ein Jahr verflossen ist. Denn nachdem Goethe die Worte Branders im Urfaust (S. 30, Z. 193): „Trauben um diese Jahrszeit", die sich darauf beziehen, daß Faust in der Sage (Pfitzer S. 439) seinen Gästen die Trauben mitten im Winter vorzaubert, gestrichen hat, wird nirgends mehr im Faust auf einen weiteren oder näheren Zeitraum, oder auf einen Wechsel der Jahreszeit angespielt. Wenn

wir uns dann wieder in die Zeit der Walpurgisnacht, also nochmals in die Zeit nach Ostern versetzt finden, so ist doch der Winter spurlos an uns vorübergegangen, und es wäre der helle Wahnsinn, wenn man die Jahreszeiten, die der Dichter nur dort berücksichtigt, wo sie als Folie für Fausts Auferstehung oder für das Glück der Liebe, also seinen psychologischen Zwecken dienen, bei der Inscenierung in den Vordergrund schieben wollte. Ob Gretchen im August oder im Oktober gefallen und ihr Kind im Mai oder im Juni geboren worden ist, geht uns nichts an. Auch die Tageszeiten berücksichtigt der Dichter bloß, insoweit sie der Stimmung entgegenkommen. Wiederholt geht die Zeitangabe in den scenischen Vorschriften der Ortsangabe voraus, aber nur in den Scenen des Urfausts (Nr. 1. 6. 17. 20). Später hat Goethe nur mehr die aus dem Urfaust stammende Prosascene (Nr. 19) und die Walpurgisnacht durch die Ueberschriften zeitlich fixiert, die übrigen nicht.

9. Walpurgisnacht.

Die „abgeschmackten Freuden" oder Zerstreuungen, durch welche der Teufel den Helden von Gretchen und ihrem Schicksal abzieht, hat der Dichter durch die Walpurgisnacht vergegenwärtigt, die uns den tiefsten Fall Fausts in die roheste Sinnlichkeit andeuten soll. Wiederum bedient sich der Dichter eines symbolischen Behelfes, der es ihm möglich macht, das was in Wirklichkeit Wochen und Monate braucht, in Einer Nacht zu konzentrieren. Zweimal hat er in dem Vorhergehen-

den auf die Walpurgisnacht angespielt: in der Hexenküche (2590) und in der Valentinscene (3661); an die erstere wollte er dadurch erinnern, daß die Hexe aus der Küche hier episodisch wieder auftreten sollte (Par. 31). Dazu ist es aber nicht gekommen; überhaupt ist die ganze Scene, wie die Paralipomena zeigen, weit hinter den ursprünglichen Intentionen zurückgeblieben. So wie Goethe sie im Herbst 1800 und nach der Unterbrechung durch schwere Krankheit im Vorfrühling 1801 geschrieben hat (die Fragmente der Handschrift tragen die Daten vom 5. November 1800, 8. und 9. Februar 1801), kann sie bloß als Fragment gelten. Daß die Hexen in der Walpurgisnacht (vom 30. April auf den 1. Mai) auf Besenstielen, Ofengabeln oder Böcken auf den Brocken reiten, um dort dem Satan zu huldigen und nebenbei mit den Teufeln Unzucht zu treiben, ist eine altbekannte Volkssage (Splitter 612 ff. Gleim an Uz 326 f. 457), die mit Faust ursprünglich gar nichts zu thun hat. Aber schon 1756 hatte der Dichter Löwen in einem komischen Heldengedicht „Die Walpurgisnacht" Faust auf den Blocksberg geführt, wo er dem Beelzebub zur Linken Platz nehmen mußte. Goethe war durch seine Balladen, von denen viele (oben S. 5. 32) Zaubergeschichten behandeln, auf diesen Dunst- und Nebelweg geführt worden; in der „Ersten Walpurgisnacht" hatte er, etliche Monate vor unserer Scene (Juli 1799), den Walpurgisnachtslärm ätiologisch zu erklären versucht. Das Studium der Quellen über Hexenwesen und Zauberei, das Goethe, wie Erich Schmidt und Witkowski gezeigt haben, damals so emsig betrieben hat, kam den Balladen und dem Faust gleichmäßig zu gute: aus den abstrusen Büchern

von Francisci, Becker, Porta, Prätorius, Bodinus und Carpzow kann man fast alle Details unserer Scene ableiten. Daß auch Goethen, obwohl es nicht dazu gekommen ist, die Huldigung vor dem Satan als Ziel des Hexenkongresses vor Augen schwebte, ergibt sich schon aus dem Texte (3958 f. 4032. 4039); nur wird der Name Satan, den die Paralipomena direkt anwenden, durch „Der Böse" (4039) oder durch „Herr Urian" (3959) umschrieben, ein Name, der ursprünglich nur für einen Unbekannten oder Unaussprechlichen, dann aber schon von Bürger für den Teufel gebraucht wird, dessen Namen man ja auch nicht gern im Munde führt. Mephistopheles dagegen, der hier nicht in Kavalierskleidung, sondern wie im Prolog als Teufel mit dem Pferdefuß (4065. 4141) erscheint, führt den seit dem Mittelalter sprichwörtlichen Teufelsnamen Junker Voland (4023. vgl. 4030. 4061).

Wie in der Scene vor dem Thore rückt auch hier der Schauplatz mit den Wanderern weiter: mit Faust und Mephisto bewegen wir uns immer näher dem Gipfel des Brockens zu; für die Aufführung hat es daher Goethe für nötig befunden, die Scene auf zwei Schauplätze zu verteilen (W. A. XIV, 316 f.), während Wilbrandt mit Recht von der modernen Wandeldekoration Gebrauch gemacht hat. Obwohl Goethe den Brocken aus wiederholten (1777, 1783, 1784) Besteigungen kannte und obwohl ihm neben der älteren Beschreibung von Prätorius auch neuere vorlagen, hat er doch von lokalen Angaben einen ganz mäßigen Gebrauch gemacht. Die scenische Anweisung sagt, daß wir uns zuerst im Harzgebirg bei Schierke und Elend befinden, also bei den

höchstgelegenen Dörfern, wo der Aufstieg beginnt und in 2 bis 3 Stunden auf den Gipfel führt. Im Text wird nur der Ilsenstein (3968), die höchste Felsenwand des Brockens, genannt. Wenn es einmal von nasenförmigen Felsen, die der Wind umbraust, heißt: daß sie schnarchen, so liegt darin freilich eine Lokalanspielung auf die Schnarcher, Felsen in der Nähe von Schierke, vor (3879 f. = 7682); aber zum Verständnis ist die Kenntnis dieser Anspielung so wenig notwendig, als bei der Mühle in der Scene vor dem Thore. So sind gleich in der Nachbarschaft die typischen Namen der Felsennasen (3879) aus der Schweiz geholt; und auch der Felsensee (3986) ist keine Blocksberglokalität, sondern eine typische Hochgebirgsgegend. Wunderbar hat es Goethe verstanden, uns den stets wechselnden Charakter der Scene durch direkte Naturschilderungen, die den Personen in den Mund gelegt werden und auf einer Gebirgswanderung ganz gut motiviert sind, zu vergegenwärtigen. Dabei bedient er sich mit Vorliebe der Figur der Personifikation: die steil abfallenden Klippen bücken sich; die vom Winde umtobten Felsen haben Nasen und schnarchen; die Wurzeln sind Schlangen, die sich durch den Boden winden. Jedes Naturbild hat seinen eigenen Ton und seine besondere Stimmung. Die Beleuchtung wechselt beständig: erst gehen wir mit Faust und Compagnie im Lichte des Halbmondes; dann erleuchtet das Irrlicht flackernd den Weg; dann sehen wir die Glut des Mammons durch die Gründe glimmen; endlich erhellen hundert Feuer in der Reihe wie in einem Lager den Kreis. Noch reicher aber als die Farbeneffekte sind die Tonwirkungen entfaltet; und von der Virtuosität, zu welcher die Ro=

mantiker damals eben die onomatopoetischen Kunstmittel ausgebildet hatten, macht Goethe einen ebenso starken als weisen Gebrauch. Ob er nun den Teufel das Ungeziefer Uhu, Schuhu, Kauz und Kiebitz in den durch Friedrich Schlegel (Alarkos) eben dem Drama zugeführten vierfüßigen Trochäen aufzählen läßt; oder ob er das Knarren und Brechen der Aeste unter der Windsbraut schildert; oder ob er uns endlich die wilde Jagd der sich stoßenden und drängenden Hexen vergegenwärtigt: immer und überall wirkt das Wort nicht bloß durch seinen Sinn, sondern fast noch mehr durch seinen Laut. Nirgends hat Goethe seinen reichen Wortschatz, besonders zum Ausdruck von Naturerscheinungen, so stark in Anspruch genommen wie hier; nirgends entfaltet sich sein königlicher Reichtum so großartig vor den Augen des Lesers. Und wie versteht er es auch hier, das Metrum der Stimmung anzupassen! Wie schlägt der Rhythmus sogleich um, als die Windsbraut herankommt und alles aufscheucht (3936 f.) — diese Verse sind für die „Faustphilologen" kein Futter. Denn sie sind, wie wir wissen, an Einem Tage, am 8. Februar 1801, geschrieben; und doch sind die ersten vier Zeilen regelmäßige Jamben und die folgenden ganz unregelmäßig gebaut! In den am folgenden Tag (9. Februar 1801) geschriebenen Versen vom Mammon (3912—35) kehrt Goethe wieder zu regelmäßigen trochäischen und jambischen Versen zurück.

Die Walpurgisnacht hat unter allen Faustscenen am meisten Aehnlichkeit mit der Hexenküche, mit der sie nicht nur den Gegenstand, die Darstellung des tollsten Hexenwesens, sondern auch seine ironische Auffassung

und den Höllenbreughelischen Stil gemein hat. Noch mehr als in der Hexenküche hat Goethe hier das, was die Klassiker das Gemeine und Niedrige nannten, zum Wort kommen lassen; denn nur in dem Druck des Faust, nicht in der Handschrift, finden wir Lücken, die der Leser ergänzen muß. In noch kühnerer Weise als dort hebt der Dichter in der romantischen Zeit die Illusion auf und läßt z. B. den Teufel mitten unter dem tollsten Zauberwesen diesen Wahn als Wahn bezeichnen (4209). Die litterarische Satire entfaltet sich in der Zeit, wo die Romantiker sich nicht, wie man ganz unrichtig zu sagen pflegt, aus der Gegenwart in die mondbeglänzte Zauberwelt flüchteten, sondern wo die Romantiker umgekehrt die Gegenwart, die für sie freilich bloß eine litterarische war, mit der Märchen- und Zauberwelt in den grellsten Dissonanzen aneinander klingen ließen, noch viel souveräner, und sie nimmt dieselben Gegner wie die Romantiker aufs Korn. Auf die Frage, wie die Zeitgenossen des Dichters im sechzehnten Jahrhundert auf den Blocksberg kommen, hätte Goethe so wenig als einer der Romantiker eine Antwort zu geben für nötig befunden. Es ist gewiß ein sehr gescheiter Einfall, wenn man sagt: in der Geisterwelt gibt es keinen Zeitbegriff; also können auch Personen verschiedener Zeiten nebeneinander bestehen. Aber dieser logisch ganz richtige Gedanke hebt zugleich auch die Dichtung wieder auf; denn was nicht an Zeit und Raum gebunden ist, das ist auch für unsere Sinne nicht wahrnehmbar. In dem Walpurgisnachtstraum läßt der Dichter, der schon auf dem Blocksberg die Faustfabel immer mehr aus den Augen verloren hat, auch der satirischen Laune völlig

die Zügel schießen, und er verliert auch den Brocken und die Hexen zuletzt ganz aus den Augen. Das Versteckspielen, das sich in der Brockenscene mitunter schon in den scenischen Angaben verrät, ist hier, wie im Zweiten Teil, zur Natur geworden.

A (3835—3870). Faust und Mephistopheles beginnen nach längerer Thalwanderung (3841) von Schierke und Elend aus den Aufstieg auf den Brocken. Wieder mit ungleichen Gefühlen! Der Teufel, dem die menschliche Wanderlust ganz fremd ist, wünschte anstatt der beschwerlichen Fußtour wie die Hexen einen Besenstiel oder einen kräftigen Bock zur Auffahrt. Faust dagegen findet seine Lust eben in den Strapazen und in der Abwechslung der Thalwanderung und des Steigens, um derentwillen man ja eben eine solche Tour unternehme (3840). Er fühlt sich gekräftigt durch die Frühlingsluft, die sogar schon auf die Fichte (die zuletzt treibt) zu wirken beginnt und an der Faust auch in der Scene vor dem Thore so laute Freude verriet. Der Teufel, der ohne Natursinn ist und den bloß die sinnlichen Freuden auf den Blocksberg führen (3660), hat natürlich keine Freude an dem erblühenden Leben des Frühlings. Er, dessen Element die Flamme ist, die nicht leuchtet und nicht wärmt, sondern nur zerstört (1367 ff.), liebt natürlich auch den zerstörenden Winter. Auch an dem Mond, der nur halb voll ist und trüb leuchtet (3991), sieht er nur die Unvollkommenheit, und zu besserer Beleuchtung des Weges ruft er daher ein befreundetes Irrlicht herbei. Teufel, Hexen und Irrlichter oder Irrwische fand Goethe in seinen Quellen überall nebeneinander genannt; Francisci besonders sieht in ihnen,

weil sie den Wanderer verlocken und verderben, nur den Betrug und die Tücke des Satans verborgen. Das Irrlicht verspricht, aus Ehrfurcht vor dem Teufel, den es damit als Herrn vom Haus anerkennt, gegen seine Natur diesmal geradefort und nicht im Zickzack zu gehen; und Goethe läßt das durch den Mund des Teufels sofort wieder symbolisch auf die Menschen ausdeuten, die sich nach seiner Meinung auch nicht auf dem geraden Wege zu behaupten wissen (329 f.). Das Irrlicht, das den geraden Weg voranleuchten soll, war ein so wunderliches Oxymoron, daß der Dichter die Ironie nicht zurückhalten kann; er legt sie dem Irrlicht selbst in den Mund, so daß sich die Gestalt über sich selber lustig macht und dadurch eigentlich selbst wiederum aufhebt.

B (3871—3911). Sofort nachdem das Irrlicht die Führung übernommen hat, beginnt der Zauberspuk (3869 f.). Er zeigt sich zunächst darin, daß die menschliche Wanderung der beiden aufhört. Die Gegend scheint sich in dem Lichte der Irrlichter und der Leuchtkäfer (3903), die sich bald zu dem führenden Irrlicht gesellt haben (3910), rasend schnell fortzubewegen oder zu drehen, während die Wanderer selbst still zu stehen scheinen; nur eine Wandeldekoration kann das sichtbar vergegenwärtigen. Aber die Gegend scheint nun in der sporadischen Beleuchtung auch Physiognomien anzunehmen und Gesichter zu schneiden, was Goethe mit Benützung von Lokalnamen sehr schön ausgeführt hat. Die Schilderung der Gegend wird uns in einem „Wechselgesang" gegeben, wie sie Klopstock in seinem Messias („sangen sie gegen einander") so gern anwendet; nur daß die Verteilung der Rollen von Goethe nicht angegeben, sondern

wunderlicherweise dem Nachdenken oder Erraten des Lesers überlassen wird, womit der Dichter zugleich echt romantisch die dramatische Form für einen Augenblick aufhebt. Das ist um so weniger erklärlich, als Goethe nicht bloß auf eine wirkliche Verteilung, sondern auch auf eine charakteristische Färbung des Textes bedacht war und daher auch niemandem ein Rätsel aufgegeben hat. Der in der Hochgebirgsnatur nur weite öde Räume sieht (3871—5), kann natürlich nur der Teufel sein; er allein kann auch dem Irrlicht gebieten. Sehr schön spricht sich in den Versen des Irrlichtes (3876—80, wo „Ich" zu ergänzen ist) die bekannte Beobachtung aus, daß uns, wenn wir in rascher Bewegung begriffen sind, die ruhenden Gegenstände, an denen wir vorüber eilen, selber zu fliehen scheinen. Während das Irrlicht, das in der Höhe schwebt, die Klippen und Felsen beachtet, die es wechselnd für einen Augenblick erhellt, hört Faust auf seinem dunklen Pfade aus dem Rauschen der Bäche (3881—3888) eine Liebesklage Gretchens heraus, mit der er auch hier in Gedanken beschäftigt ist und deren Gruß er mit den Worten erwidert, die wir brauchen, wenn wir einem zum Gedächtnis zutrinken (3886); das Echo, welches das Murmeln der Bäche wiedergibt, vergleicht er (3887 f. = 11) mit der Sage alter Zeiten: so weit liegen ihm die Erinnerungen zurück! Der Teufel aber hört in der Luft und sieht undeutlich am Boden wiederum nur die schädlichen Tiere, die dem Herrn des Ungeziefers das Geleite geben (3889—3905); auch in den Wurzeln sieht er bloß Schlangen, und die Fasern, in welche sich die Wurzeln hinter knorrigen Auswüchsen (Masern) zersplittern, vergleicht er mit Polypen, welche

die Arme nach den Wanderern ausstrecken (3898 belebt ist proleptisch aufzufassen). Auch Faust selber wird nun (3906—11), wie früher das Irrlicht, von der Vorstellung ergriffen, daß die ganze Gegend sich drehe (3909 Fels = 3878; 3909 Bäume = 3876; 3909 f. = 3879).

C (3912—3935). Die herrliche Schilderung des Mammons hat Goethe erst später hier eingefügt; sie ist einen Tag nach dem folgenden Stück (D) gedichtet, mit dem der Dichter nach zweimonatlicher Unterbrechung die Arbeit an unserer Scene am 8. Februar 1801 wieder aufnahm. Die biblische Personifikation des Reichtums spielt nicht bloß bei Milton, den Goethe damals wieder mit großem Interesse gelesen hat, sondern auch im Faustbuch von Pfitzer eine Rolle (Keller 199), wo Mammon als der neunte Fürst im Höllenreich genannt und charakterisiert wird. Auch hier aber macht sich wieder der Naturforscher in Goethe bemerkbar, der einem bloßen Begriff (1599) die volle Kraft der Anschauung zu verleihen weiß; dieses Mal hat ihm Charpentier, der Schüler des berühmten Werner, mit seiner Schrift von den Lagerstätten der Erze vorgearbeitet (Euphorion VI, 684). Auf die bloß von den Irrlichtern erhellte Finsternis folgt dieses grelle Bild in feuerroter Farbe (3928 = 3992 f.), das einen Blick in das Innere der Natur und der Felsen eröffnet und Faust Lügen zu strafen scheint, wenn er ehemals leugnete (672 f.), daß die Natur für den Menschen ihren Schleier niemals lüfte.

D (3936—55). Die „Windsbraut“ (ein von Voß wieder aufgenommenes Wort) kündigt die Ankunft des Hexenheeres aus der Ferne an; denn nach dem alten Volksaberglauben erregen die ausfahrenden Hexen, ebenso

wie die Teufel (1130 ff.), Sturm und Wetter. Die Wanderer müssen sich mit aller Kraft an den Felsen festhalten, denn der Sturm bricht auch die dicken Stämme uralter Bäume (3943 f.). Endlich aber hört man auch den Zaubergesang der Hexen, deren Vortrab schon in der Nähe ist, während die Nachhut des endlosen Heeres erst noch aus weiter Ferne gehört wird. Als „ungestüme“ Gäste (3935) kündigt Goethe die wilde Jagd der Hexen mit ihrem „wütenden Zaubergesang“ (3955) von vornherein sehr glücklich an.

E (3956—4019). Die Hexen führen sich mit einem Chorlied ein, das ganz in der Art der volkstümlichen Auszugslieder oder Auszugssegen gedichtet ist, d. h. sie singen von dem, was sie gleichzeitig thun (vgl. 901 f.), und daraus erhält auch der Leser die Vorstellung von ihrem Treiben. Wenn die Stoppeln der im Vorjahre abgemähten Saat noch stehen und sich doch schon das Grün der neuen Saat zeigt, d. h. also im Frühling, ziehen die Hexen auf den Brocken. So singen sie in parataktischen Versen, in denen wie in den Zauberformeln Hauptsache und Nebenumstand gleichwertig nebeneinander stehen. Auch daß sie sich auf ihrem Wege durch schlechte Gerüche bemerkbar machen, ist ein volkstümlicher Zug; denn auch in der Volkssage gehört es zu den stehenden Eigenschaften des Bösen, seine Anwesenheit durch hinterlassenen Gestank zu verraten, und die Böcke, auf denen die Hexen reiten (vgl. 2113), stinken von Natur. Nun treten aus dem Chor einzelne Figuren heraus. Zuerst meldet sich auf dem nordischen Blocksberg eine antike Figur: Baubo, die Amme der Demeter, der es durch ihre naive Schamlosigkeit gelungen war, die

um ihre Tochter tiefbekümmerte Göttin zum Lachen zu bringen, als sie ihr unanständige Geschichten erzählte und endlich die eigenen Röcke in die Höhe hob. Goethe war die Figur seit alter Zeit interessant; und einen jungen Mann, der sich als Maske beim römischen Karneval anstellte, als ob er auf öffentlicher Straße niederkomme, nannte er eine Baubo, welche die Geheimnisse der Gebärerin entweiht (Hempel XVI, 328). Die Mutter Baubo (3966) kommt auf einem trächtigen Schwein (3963) geritten, das natürlich ein Symbol ihrer eigenen Unsauberkeit und Fruchtbarkeit ist; unter parodistischer Verwendung einer Bibelstelle (3964 = 5896; Römer 13, 7) wird sie von den Hexen als Zugführerin vorangestellt, und das ganze Heer folgt ihr nach. Es werden nun aus dem großen Hexenhaufen einzelne Stimmen, welche die Masse repräsentieren sollen, laut: zwei Hexen unterreden sich über die Abenteuer des Weges; zwei andere wieder schimpfen auf eine fünfte, die ungestüm vorreitet und ihre Nachbarinnen dabei verletzt hat. Darauf setzt wieder der Chor ein und klagt über die Mühen des Weges und über die Schäden, welche die Hexen auf ihm von ihren Vehikeln erleiden. Es sind auch viele Schwangere darunter (3977, vgl. 3963 und 3989); denn die Schwangerkeit ist der natürliche Zustand der Hexen, in dem sie auch den perversen Gelüsten des Teufels am willkommensten sind. Und so kann es kommen, daß in dem Gedränge das Kind im Mutterleib erstickt und die Mutter zum Platzen gebracht wird. Den Hexen folgen langsamer die Männer, die Hexenmeister, nach, deren Chor in zwei Halbchöre, Satz und Gegensatz enthaltend, gespalten ist. Sie deuten das Vorausstürmen der Weiber wiederum

symbolisch auf den Gegensatz der Geschlechter aus. Während Goethes Quellen behaupten, daß der Teufel die Männer leichter verführe als die Weiber, ist der erste Halbchor der Meinung, die Goethe auch in seinen Tischreden gelegentlich äußerte, daß das Weib auf dem bösen Wege dem Manne vorauseile, der immer noch eine Art von Gewissen behalte, während bei ihr dann nur mehr die bloße Natur blind und rücksichtslos vorwärts dränge (Riemer, Mitth. II, 702). Der andere Halbchor dagegen meint, der Mann habe dafür mehr Kraft auch im Bösen und hole die Frau daher immer wieder ein; für beide Sätze hat auch Shakespeare im Macbeth Zeugnis abgelegt. Die Stimme einer Hexe, die weit voraus ist, ruft nun ein paar andere Hexen an, die unten bei einem Felsensee zurückgeblieben sind und nicht damit fertig werden, sich zu waschen. Ein satirischer Bezug ist auch hier zweifellos vorhanden; aber auf den Puristen Campe, der die Sprache Teuts säubert mit Lauge und Salz, oder auf die Kritiker, welche die Litteraturwäsche besorgen, kann der Stich nicht gehen, denn die Hexen waschen sich offenbar selber (3988). Auch der Zusammenhang sowohl mit dem letzten Chor der Hexen als auch mit dem der Hexenmeister legt nahe, daß der satirische Bezug im Bereich des Sittlichen zu suchen ist. Die Prüden, die sich auf ihre blanke Tugend so viel einbilden, sind auch die Unfruchtbaren, denn ohne einen Fehltritt gibt es keine Geburt; sie stehen also den Mutterhexen (3977) gegenüber. Nun vereinigen sich die männlichen und die weiblichen Chöre wiederum zu einem großen Gesamtchor, für den Goethe erst nachträglich den Namen „Zauberchor" (Hexen und Hexenmeister) gefun-

den hat. Wiederum wechselt die Beleuchtung: der Wind (3936) schweigt, als die Hauptmasse der Hexen vorüber ist; Mond und Sterne verbergen sich (3990 fliehen vom Verschwinden des Feuers wie U S. 29, Z. 183/4); nur die Feuerfunken, die der teuflische Zauberchor aussprüht, leuchten noch. Nun zeigt sich aber, als der Schwarm vorüber ist, daß auch noch andere zurückgeblieben sind als die Prüden, denen es auf dem Wege zu des Bösen Haus an Mut zur Sünde fehlt. Dieser hier fehlt es dagegen an der natürlichen Begabung, am Talent, sie ist bloß eine Halbhexe (3994 und 3996 spricht schon die Halbhexe, aber erst 4004, als sie klar erkannt ist, wird sie auch so genannt). Sie versucht es schon 300 Jahre lang, den Gipfel zu ersteigen, aber sie ist noch immer auf halbem Wege stecken geblieben; auch sie (3999 = 3987) möchte gerne in die Höhe, aber nur, um bei ihresgleichen, d. h. bei den Hexen, zu sein. Es zeigt sich aber gleich, daß sie nicht ihresgleichen ist. Denn aus eigener Kraft, mit den Mitteln, die den andern gut genug sind, versteht sie sich nicht zu erheben (4001 = 4011); sie verläßt sich daher auf die Kraft der andern, die sie mitnehmen sollen. Aber diese können ihr nur raten, es so zu machen, wie sie es selber machen. Da sie aber mit den gewöhnlichen Vehikeln der Hexen nichts anzufangen weiß, raten sie ihr noch ein zweites Mal zum Fliegen. Denn die Hexen reiten nicht bloß auf Instrumenten, die mit der Hexensalbe beschmiert sind, auf den Brocken, sie fahren auch im Backtrog in die Höhe; nur der Lumpen als Segel scheint eine Erfindung Goethes zu sein, und der Salbe, mit der sich die Hexen in den Quellen (G. Wentzel, Analecta Faustiana 155 f.)

auch öfter die Füße und Achseln beschmieren, schreibt er eine kräftigende Wirkung auf den Willen zu. Aber die Befürchtung des Chores, daß es den Halbhexen nicht gelingen werde, sich zu erheben, trifft wirklich ein. Daher rät der Vollchor ihnen, die er mit dem verächtlichen Wort „Hexenheit" (nach Analogie der damaligen Modewörter Griechheit, Deutschheit u. s. w. gebildet) bezeichnet, sich lieber unten auf der Heide niederzulassen, während die Vollnaturen um den Gipfel herumziehen (4012 wir hat Tonhöhe; 4013 ist ihr zu ergänzen). Das thun sie denn auch, während die übrigen fortstürmen (4015/6 bezieht sich die in der Handschrift später hinzugefügte scenische Anweisung natürlich nur auf die Halbhexen). Noch nachdem sie vorüber sind, schildert der Teufel den wüsten Lärm; und auch später, als die Scene ruhiger geworden ist, sorgt der Dichter gelegentlich dafür, daß wir den Strudel nicht ganz aus den Augen verlieren (4116 f.). Natürlich sind auch diese Halbhexen symbolisch zu verstehen; es sind die Halbnaturen auf jedem Gebiete, in der Litteratur besonders die dilettantischen Halbtalente, die Anempfinder, die sich für Dichter halten, weil ihnen in einer Sprache, in der andere ihnen vorgedichtet und vorgedacht haben, ein Vers gelungen ist.

F (4020—4222). Die wilde Jagd der Hexen reißt Faust von der Seite des Teufels weg, der sich durch den Hexenpöbel, den er, recht wie ein großer Herr die Kleinen (1270. 2517), auch sonst gern hätschelt, zu ihm erst wieder durchdrängen muß. Aus der großen Welt der Hexen will er den Doktor (4024; vgl. 3277. 3523. 3704) in eine kleinere Gesellschaft führen, die er tra=

vestierend und anachronistisch als einen Klub bezeichnet; der Goethen so geläufige Gegensatz von großer und kleiner Welt (Bd. I, S. 45) wird hier von dem Teufel mit viel Behagen ausgeführt (4035 f. 4042 f. 4045). Faust findet es merkwürdig, daß Mephistopheles ihn auf einen Hexenkongreß, wo man sonst gerade Gesellschaft sucht, geführt habe, um ihn zu isolieren; er möchte lieber auf den Gipfel hinauf, wo er vom Satan die Lösung manches Räthsels erwartet. Es ist dies (s. oben S. 178 f.) die einzige Stelle, wo der Goethische Faust von dem Teufel Befriedigung seines Erkenntnisdranges erwartet, während der des Volksbuches ihn auch in diesem Punkte stark in Anspruch nimmt. Und in der That sollte ja auch Satan (Paralipomenon 50, 19 ff.) den Anspruch erheben, seinen Bekennern auf die „Spur des ewigen Lebens der tiefsten Natur" zu helfen. Hier aber weicht der Teufel deutlich aus, indem er nicht Befriedigung des Erkenntnisdranges, sondern vielmehr neue Rätsel in Aussicht stellt (4041). Auf dem durch ein Gebüsch (4028) von der „großen Welt" abgesperrten Platz, den sie nun betreten, finden die Wanderer eine schlechte Tanzmusik und Hexen als Tänzerinnen, von denen die jungen und hübschen ganz nackt sind, während die alten ihre Häßlichkeit unter den Kleidern geschickt verbergen. Mephistopheles, der seit der Hexenküche Fausts Abneigung gegen dieses Milieu kennt, faßt ihn jetzt an der weltmännischen Seite, indem er ihn bittet, nur aus Rücksicht für ihn freundlich zu sein (4048, vgl. 2537); er weiß doch, daß er ihm zuletzt ein Vergnügen verschaffen wird, und pocht im voraus auf das neue Verdienst, das er sich um ihn erwerben wird (4054). Es

zeigt sich, daß die kleine Welt doch größer ist, als Faust gefürchtet hat: wie in einem Lager brennen an hundert Feuer im Kreise herum, an einem jeden eine andere Gesellschaft und Unterhaltung. Der Teufel will Faust im Kreise herumführen und die Mühe der Vorstellung auf sich nehmen, während das Vergnügen Faust zufallen soll (4071). Er gibt seine Vorliebe für das Inkognito an diesem Galatag auf und verbirgt auch den Pferdefuß nicht, den er travestierend als seinen Hosenbandorden bezeichnet (4062, vgl. 2510. 2488. 2490). Ohnedies würde es ihm hier, im Haus des Bösen, in seinem Haus (3866. 3980), nichts helfen, wenn er sich auch verleugnen wollte. Sogar das Ungeziefer erkennt ihn ja, und die Schnecke, deren Fühlhörner der Sitz sowohl des Tastsinnes als des Gesichts und des Geruches sind (4066 ff.), kommt sofort zu ihm gekrochen. Auch diese Schnecke hat eine symbolische Bedeutung: sie zeigt uns an, daß wir jetzt in eine Sphäre kommen, wo nur auf langsamen Fortschritt zu hoffen ist. I (4072—4095). Und in der That sind es lauter alte Herren, müde laudatores temporis acti und Reaktionäre aus allen Ständen, die sich aus der Mitte des tollen Treibens seitwärts in die Ruhe begeben haben und auch hier vor einem fast schon erloschenen Feuer sitzen (4071/2, vgl. 540 f.), so daß ihnen der Teufel das weitergibt, was er von Faust eben selber hat hören müssen: daß sie nämlich, um allein zu sein, auch hätten zu Hause bleiben können (4075 = 4032 f.). Auf die Frage, wie diese Figuren, die ganz die Züge des achtzehnten, und nicht die des sechzehnten Jahrhunderts tragen, hierher auf den Blocksberg kommen, antworten

wir am einfachsten mit einer Berufung auf die Quellen des Dichters. Denn auch in Bodins Dämonomania versammelt sich beim Hexensabbath „unzählig viel Volk von Mannsleuten und Weibsleuten und noch mehr böse Geister, von denen sich einige als große vornehme Herren, Kavaliere und Kriegsoffiziere, andere in Schwarz als Geistliche und Gelehrte, und wiederum andere als Bürger und Bauern, aber mit gar scheußlichem Gesichte, präsentieren". Der General, der trotz aller seiner Verdienste die Gunst der stets nach Neuem lüsternen Nation eingebüßt hat, würde wohl auf den einstmals so gefeierten, damals aber ganz in den Hintergrund getretenen Lafayette passen. Den Exminister, der die Zeit seines Regimes als die goldene Zeit betrachtet und nach ihm die Sündflut gekommen sieht, hat es vor hundert Jahren wie heute überall gegeben. Ebenso den Parvenu, der so lange mit den Ellenbogen arbeitet und umstürzt, bis er selber oben ist, dann aber alles beim alten erhalten wissen will. Und reaktionäre Autoren, welche der naseweisen Jugend nicht einmal ein halbwegs gescheites Buch zutrauten, waren in den Tagen des Schiller-Goethischen Freundschaftsbundes sogar der ganz in Nergelei verfallene Herder und Wieland, der (wie der Goethische Minister) die goldene Zeit dort suchte, wo er selber noch jung an der Spitze der Litteratur stand; noch mehr aber mußten sich die jungen Romantiker ihrer doktrinären und ästhetischen Schrullen wegen von den aufgeklärten Alten als Feinde des gesunden Menschenverstandes verhöhnen lassen, dem sie ihrerseits wiederum absichtlich ins Gesicht schlugen. Mephistopheles, der hier zum erstenmal, wie später wiederum im Zweiten Teil,

die Gestalt und das Kostüm des Kreises annimmt, in dem er sich bewegt, und der sich also wirklich, wie Faust vorausgesehen hat, als Teufel und als Zauberer produziert (4060 f.), erscheint plötzlich sehr alt und gibt sich für einen alten Teufel aus, der zum letztenmal den Blocksberg besteigt. Auch seine Rede, die spottend auf den Ton des Kreises eingeht, ist ganz parodistisch zu verstehen: auch er hält das junge Volk (4092 = 4090) reif für das jüngste Gericht, vor das Tieck damals eben die Alten citiert hatte. II (4096—4117). Eine Rückschrittlerin oder wenigstens eine Stehengebliebene ist auch die alte Trödelhexe, deren Kram Goethe auf dem Walpurgisnachtsbild von Michael Herr gefunden haben mag (Euph. VI, 687 f.). Während Mephistopheles streng genommen wieder aus der Rolle des Teufels, der ja ein Feind alles Entstehens ist (1341), herausgefallen ist, wenn er die Reaktionäre verhöhnte und nicht vielmehr als Bundesgenossen begrüßte, so ist er mit der „Frau Muhme", obwohl sie in seinem Interesse, d. h. zum Schaden wirkt (1362 ff.), begreiflicherweise unzufrieden. Denn sie handelt mit veralteten Artikeln; Mephistopheles aber, der sich auch ihr gegenüber wie in der Hexenküche durchaus als modernen Teufel gibt, hat in der Zeit der Pariser Schreckensherrschaft ganz andere Instrumente zum Massenmord kennen gelernt. Das Lager nimmt nun völlig den Charakter eines Jahrmarktes (4115) mit Schaubuden und Volksbelustigungen, wie im Wiener Prater (4211), an. Schon der Dichter des Jahrmarktsfestes von Plundersweilern hat mit dem Jahrmarktstreiben litterarische Satire verbunden, und die Xenien luden die Autoren auf der Messe vor den Glückstopf. Hier nun gibt es wieder

so viel zu sehen, daß Faust vor Erstaunen sich selbst vergißt (4114). Harmlose Gestalten der Volkssage und leere sinnliche Vergnügungen kreuzen sich mit Figuren, die bloß die Ironie und die Satire des Dichters heraufbeschworen haben. III. Zuerst tritt hier Lilith, Adams erste Frau, auf (4118—4123), die nach der rabbinischen Sage ihren Mann aus Ungehorsam, weil sie nicht unten liegen wollte, verlassen hat und, von Gott verflucht, zur Teufelin geworden ist. Auch in den Quellenwerken fand Goethe sie oft der Buhlschaft mit den Teufeln beschuldigt; auf die Walpurgisnacht läßt sie schon Langbein allemal zum Ball reiten (Gött. Musenalmanach 1773, S. 205). Bei Goethe ist sie namentlich jungen Männern durch ihre schönen Haare gefährlich, während in der Sage Teufel in ihren Haaren nisten. IV (4124—4182). Von da führt Mephistopheles den Doktor weiter auf den Hexentanzplatz, dessen auch der Verfasser des Simplicissimus auf dem Brocken gedenkt. Sie treffen hier offenbar die schon früher (4046 f.) angekündigten Hexen an; indem Faust bei der jungen, der Teufel bei der alten zugreift, ergibt sich ein ähnlicher, aber freilich noch viel derberer Kontrast zwischen den beiden Paaren, wie in den Gartenscenen. Daß Faust zu dem Tanze ein ganz frivoles Buhllied singt (4177), in dem er, an den volkstümlichen Vergleich der Brüste mit den Aepfeln anknüpfend (D. Wb. I, 532; Müllerin Verrat 15), sein Verlangen nach ihren Früchten unverblümt ausspricht, soll andeuten, wie tief Faust gesunken ist, daß er daran seine Freude haben kann! Die schöne Hexe antwortet wieder ganz allgemein und in sehr geschickter Wendung, daß sie das Verlangen der Männer

nach den Aepfeln vom Paradiese her kenne, wobei sie freilich die Bibel in ihrem Sinne umdeutet, denn dort geht die Verführung zum Genuß der verbotenen Frucht bekanntlich von dem Weibe aus; sie fühlt sich aber durch Fausts zweideutige Galanterie sehr geschmeichelt. Noch tiefer steigt der Teufel in seinem Gegenstück zu dem Tanzlied Fausts (4136 = 4128) bei der alten Hexe herunter, die sein noch viel derberes Kompliment mit der größten Bereitwilligkeit erwidert. Während des Tanzes der beiden Paare erscheint nun eine neue Persönlichkeit auf dem Plan, für die Goethe den griechischen Namen Proktophantasmist, d. h. Steißgespensterseher, eigens erfunden hat. Damit ist derselbe Nicolai gemeint, der schon fünfundzwanzig Jahre früher erwartet hatte, daß ihn Goethe in seinem Faust leibhaftig auf die Bretter bringen würde (Bd. I, S. 9). Wie dieser Matador der Aufklärung am Ende des Jahrhunderts zugleich mit den Klassikern und mit den Romantikern in einen unaufhörlichen Federkrieg verwickelt wurde, das kann hier nicht im einzelnen erörtert werden. Für uns kommt zunächst ein besonderer Vorfall in Betracht, der ihn eine Zeit lang dem allgemeinen Gelächter preisgab. Auf dem Gute Humboldts in Tegel bei Berlin sollten im Jahre 1797 im Diensthause des Oberförsters Gespenster sich gemeldet haben; und zwei Jahre später behauptete man, daß es auch im Berliner Schloß umgehe (Archiv IX, 266. Geiger, Berlin II, 28 f.). Den federgewandten Aufklärer ließen solche Gerüchte nicht ruhen; er glaubte der Welt den Dienst schuldig zu sein, sie nach eigenen Erfahrungen zu widerlegen. In der Berliner Monatsschrift seines Freundes Biester ließ er im Mai 1799 einen Aufsatz erscheinen,

der die Ueberschrift führte: „Beispiel einer Erscheinung mehrerer Phantasmen.“ Hier erzählte er ausführlich, wie er vor acht Jahren unter Hallucinationen gelitten und lebende und verstorbene Personen als Gespenster vor sich gesehen habe, bis er durch Blutegel, die er sich hinten am Steiß ansetzen ließ (4174), wieder von den Phantasmen kuriert worden sei. Auch auf die Spukgeschichten von Tegel (4161) kam dabei die Rede; und Nicolai, der damals eben in erbittertem Krieg mit den Fichteanern lebte, konnte es sich nicht versagen, ihnen das gleiche Mittel auch gegen ihre spekulativen Träumereien zu empfehlen (4175). Die romantischen Anhänger Fichtes haben die schwache Seite, die ihnen der eben von den Xeniendichtern arg mitgenommene Mann gar zu unvorsichtig bloßgab, sofort herausgefunden; und sowohl W. Schlegel im Athenäum (Werke VIII, 45 ff.), als auch Tieck (Poetisches Journal 1800, 234) nutzten die günstige Position nach allen Seiten aus. Tieck citiert seinen Gegner vor das Jüngste Gericht, wo er von Teufeln vexiert wird — aber Nicolai erklärt alles für ein Phantasma und setzt sich einfach Blutegel an, um sich die ungehörige Poesie (4170) absaugen zu lassen! Und wie bei Goethe auf dem Blocksberg, so wundert er sich auch bei Tieck, daß die Phantasmen auf sein Kommando nicht verschwinden; er beschließt daher, auch diese Erscheinung vom jüngsten Tag sogleich dem befreundeten Herausgeber der aufgeklärten Berliner Monatsschrift mitzuteilen. Für die Goethische Scene ist es bezeichnend, daß nicht der Teufel, sondern Faust selber hier die Rolle des Spötters übernimmt, aus dem noch mehr der Dichter selbst redet, der uns hier mit der größten Kühnheit mitten unter Geistern

auf die Irrealität der Geister aufmerksam macht. Höchst ergötzlich aber ist der Verlauf der Scene: wie der Proktophantasmist von den Geistern, die er zum Verschwinden auffordert, anfangs völlig ignoriert wird; wie sie während des Tanzes über ihn spotten, ihn dann langweilig finden und zuletzt weiter tanzen, ohne sich um ihn zu kümmern, als ob er gar nicht mehr da wäre! Die Ironie des Dichters dreht sich besonders um zwei Punkte. Der erste ist durch das Wortspiel von Geist und Geistern (4165—7. 4175) gekennzeichnet; noch in der Farbenlehre (Hempel 36, 156 f.) redet Goethe von den Exorcisten, welche, um die Gespenster zu vertreiben, es sich zur heiligen Pflicht machen, den Geist selbst zu verjagen. Der zweite liegt in der nahen Verwandtschaft zwischen den Phantasmen und den Phantasiegestalten der Dichtung (4170 f.), denen Nicolai ebenso feindlich gegenüberstand wie den Geistern. Aber in der direkten Abschilderung durch Faust, wie in der unfreiwilligen Selbstdarstellung Nicolais gibt der Dichter zugleich ein sattes Bild dieser denkwürdigen Persönlichkeit, das am individuellsten ausgeführte unter allen Blocksbergsbildern. Sein Kampf im Dienst der Aufklärung gegen den Aberglauben (4162); seine Sucht, als Reisender und als Schriftsteller in alles seine Nase zu stecken (4149. 4169) und über alles ein Urteil in Bereitschaft zu haben (4150 f.); seine Anmaßung, sich als Schriftsteller, Redakteur und Verleger in Einer Person für den Mittelpunkt der Litteratur zu halten und alles Gute von seiner Protektion abhängig zu machen (4157): das sind wirklich die Hauptzüge, wenigstens die Schattenzüge in der Physiognomie des alten Nicolai. Auch er gehört

zu den Reaktionären der Zeit; Fichte hat ihn gleichzeitig mit Goethe als müden und lebenssatten alten Herrn hingestellt, was er im Leben wenigstens gar nicht war. Er ist ein Feind des Fortschrittes; er liebt zwar die Bewegung in der Litteratur, aber nur die, die sich in dem Kreise herumdreht, den er in seiner Mühle, der Allgemeinen deutschen Bibliothek, angibt (4153 ff.). Einen besonderen Zahn hatten schon die Xeniendichter auf Nicolais weitläufige und umständliche Reisebeschreibung (4169), in der Schillers Horen so schlecht weggekommen waren. ... Nachdem sich der Proktophantasmist zwar ohne Erfolg, aber nicht ohne Hoffnung entfernt hat, läßt Faust die junge Hexe aus Ekel darüber, daß ihr, wie es nach Goethes Quellen bei den Hexen besonders im Schlafe gern geschieht, ein rotes Mäuschen aus dem Munde gesprungen ist, plötzlich fahren. V (4183—4222). Und gleich darauf sieht er auch die Erscheinung Gretchens (oben S. 229 f.), die hier auf dem Blocksberg, wo doch der Teufel Herr ist, sehr unwahrscheinlich seine Absichten kreuzt. Mephistopheles sucht ihn mit aller Gewalt abzuziehen, indem er ihn glauben machen will, es sei die Medusa, deren Anblick versteinert und in der ein jeder sein Liebchen zu finden glaube; daß die rote Schnur am Halse von einer Enthauptung herrührt, kann er nicht ableugnen, aber er erklärt sie daraus, daß die Medusa ihr Haupt, das ihr Perseus abgeschlagen hat, auch unter dem Arme tragen kann. Endlich aber zieht er ihn mit Gewalt fort auf einen Hügel, wo er ein Theater zu sehen glaubt. Wirklich erscheint sogleich Servibilis, ein dienstbarer Geist, der den baldigen Anfang des Stückes ankündigt, das von Dilettanten gedichtet und gespielt

wird, wie sich auch sogar der Vorhangaufzieher (4220) und später die Musikanten (4364) als bloße Dilettanten bekennen. Daß sieben solche Stücke hintereinander gegeben werden (4215 f.), entspricht ganz den unbescheidenen Zumutungen, welche Dilettanten an die Geduld des Publikums zu stellen pflegen. Der Teufel aber fällt wiederum stark aus seiner Rolle, wenn er dem Dilettanten nur auf dem Blocksberg, aber sonst nirgends, begegnen will (4222 = 1414). Es ist vielmehr der Fluch der beiden Weimarer Freunde, die sich in ihrem Briefwechsel und in einem ausführlichen „Schema" über den Dilettantismus auch sonst oft genug Luft machten (vgl. Jahrb. IX, 181 f.).

10. Walpurgisnachtstraum.

Schon die Entstehungsgeschichte dieser Scene zeigt uns, daß wir es hier nicht mit einem organischen Bestandteil der Dichtung zu thun haben; denn als Goethe „Oberons goldene Hochzeit" am 4. und 5. Juni 1797 in ihrer ersten Gestalt niederschrieb, dachte er gar nicht an den Faust. Ein Jahr nach den Xenien machten ihm diese Stachelverse auf verschiedene Persönlichkeiten und Zeitrichtungen Spaß; und wie schon die Distichen des Xenienalmanaches aus der Vereinzelung gern zu festen Gruppen strebten und sich um bestimmte Mittelpunkte krystallisch ansetzten, so sollte ihm hier die goldene Hochzeit Oberons, bei der eine bunte Menge von Figuren huldigend und glückwünschend naht, den Faden abgeben. Schiller aber nahm die Verse nicht in seinen nächsten

Musenalmanach auf, weil er in ihm jeden Streit vermeiden wollte und weil er den Stoff über die wenigen Strophen hinaus, die ihm Goethe damals vorgelegt hatte, einer größeren Ausführung wert hielt. Und nun erst bestimmte Goethe (20. Dezember 1797) die Dichtung, die inzwischen um das Doppelte an Versen angewachsen war, für den Faust, wo sie nach seiner Meinung am besten ihren Platz finden müßte; schon damals kann Goethe keinen anderen Platz als eben die Walpurgisnacht im Auge gehabt haben. Und dabei blieb es nun auch. Als Goethe noch 1800 die Dichtung in seiner neuen Gedichtsammlung selbständig veröffentlichen wollte, riet Schiller wieder ab, das Publikum durch die abgerissene Erscheinung eines Fragmentes aus dem Faust scheu und irre zu machen. So ist sie zwar dem Faust erhalten geblieben; aber verwachsen ist sie nicht mit ihm. Der Zusammenhang bleibt ein ganz loser: das Intermezzo erscheint als das Mittel, wodurch Mephistopheles den Helden von der Erscheinung Gretchens auf dem Blocksberg abzieht; aber diese satirischen Sticheleien auf Verschrobenheiten des achtzehnten Jahrhunderts würden den Faust des sechzehnten Jahrhunderts schwerlich haben zerstreuen können! Auch in der Sage und in seinen Quellen fand Goethe nirgends einen Anknüpfungspunkt; denn wenn auch in diesen ein Theatrum auf dem Blocksberg erwähnt wird, so ist doch damit nur ein Gerüst, eine Bühne gemeint, wo der Satan die Huldigung entgegen nimmt. Auch wir Leser des Faust sehen also in diesem Teil nur ein Nachspiel der Xenien von 1796 und ein Vorspiel der späteren Zahmen Xenien, mit denen der Walpurgisnachtstraum die kurzen vier-

zeiligen Strophen gemein hat, die in Bezug auf den Rhythmus und auf den Gebrauch des Reimes Gleichförmigkeit, aber ohne jeden Zwang, anstreben.

Auch das Motiv von dem Zwist zwischen dem Elfenkönig Oberon und seiner Gemahlin Titania und von ihrer endlichen Versöhnung bildet nur ganz äußerlich den Anknüpfungspunkt für die Satire. Es war Goethe aus Shakespeare und aus Wieland geläufig. Auf Shakespeare verweist schon der Titel „Walpurgisnachtstraum", der dem „St. Johannisnachtstraum", wie Wieland, oder dem „Sommernachtstraum", wie soeben W. Schlegel im ersten Bande seines deutschen Shakespeare (1797) übersetzt hatte, entspricht und die ganze Dichtung ebenso wie der Titel des englischen Stückes als bloßes Traumspiel oder Phantasiespiel bezeichnen soll. Wielands Oberon, den schon Schiller als Oper behandeln wollte, war in Weimar seit 1796 mit dem Texte von Giseke und der Musik von Wranitzky, bearbeitet von Goethes Schwager Vulpius, eine oft gespielte und gern gesehene Oper. Aber auch Wieland hat Goethe nichts als den Rosenhügel (4394) zu verdanken, der bei ihm, wie in Wielands Oberon (II, 27. XII, 69) das Elfenheim vorstellt. Sein eigener glücklicher Einfall ist es, wenn er, während sonst die fünfzig Jahre die goldene Hochzeit ausmachen, die Wiedervereinigung der lang entzweiten Gatten als bessere „goldene Hochzeit" betrachtet (4227 ff. 4233 f. 4243 ff.). Aus dem Oberon von Shakespeare hat er nur noch den derben Puck (so heißt er bei Wieland und Eschenburg, Droll bei Schlegel) entlehnt, der auch bei Shakespeare als „der plumpe Geist" bezeichnet wird. Ihm hat er, mit sehr glück-

licher Kontrastierung, den Luftgeist Ariel, den „zarten Ariel“ aus Shakespeares „Sturm“ gegenübergestellt, den W. Schlegel soeben (Horen 1796 VI., und Shakespeares Dramen, Bd. III, 1798) übersetzt hatte. Zur Huldigung und Beglückwünschung des Elfenpaares aber stellen sich nicht bloß typische Vertreter der verschiedensten Richtungen des geistigen Lebens und deutlich erkennbare Individuen (von denen eines, Hennings, sogar mit Namen genannt wird) ein; sondern auch symbolische Objekte (wie Windfahne, Irrlichter und Sternschnuppen) oder litterarische Erscheinungen (wie die Xenien oder die Zeitschriften) ergreifen das Wort. Und dieses Gewühl der Personen wird dadurch noch größer, daß wir es auch hier wieder mit dem Stück im Stücke zu thun haben, wie im Vorspiel auf dem Theater. In zweifachem Sinne sogar haben wir hier das Stück im Stück. Erstens ist der „Walpurgisnachtstraum“ selber ein Stück, das in dem „Faust“, dem Stücke, aufgeführt wird. In diesem Sinne ist der Zusatz auf dem Titel „Intermezzo“ zu verstehen, der sich nicht auf den „Faust“ beziehen läßt (als ob der „Oberon“ für das ganze Werk oder für die Blocksbergscene des Faustdramas ein bloßes Intermezzo vorstellen sollte). Es ist vielmehr das besondere Titelblatt (A S. 213) als der Theaterzettel des Stückes, das im Stück aufgeführt wird, zu betrachten; und „Intermezzo“ bezeichnet die Gattung, der das aufgeführte Stück angehört. Die komischen Intermezzi oder Zwischenspiele, die im achtzehnten Jahrhundert zwischen die Akte ernster Opern eingeschoben wurden, bestanden aus losen Scenen, die beliebig abgebrochen und wieder fortgesetzt werden konnten, gerade so wie auch unser

Intermezzo. Zweitens aber kommt in dem aufgeführten Stück, nämlich in dem „Oberon", auch wiederum das Stück, der „Oberon" selber, also das Theater im Theater, vor. Es herrscht hier eine ebenso große Verwirrung, wie in den romantischen Märchenkomödien von Tieck. Wie bei Tieck erscheint das technische Personal, der Theatermeister, selber auf der Scene; wie in Tiecks Zerbino oder in seiner Verkehrten Welt oder wie in Brentanos Gustav Wasa ergreifen das ganze Orchester oder einzelne Instrumente das Wort. Goethe hat dadurch nicht nur das Gewühl der „handelnden Personen" vermehrt, sondern er benutzt das Orchester geradezu als Rahmen, um die Menge vereinzelter Personen zu verteilen und zu gliedern: mit der Unterbrechung durch das Orchester, dessen korrespondierende Strophen als eine Art von Refrain ins Ohr fallen (4251 ff. und 4255 ff. 4291 ff. 4363 ff. 4395 ff.), wird jedesmal das Auftreten einer neuen Gruppe angezeigt; nur einmal (4331 ff. und, später in C, 4335 ff.) besorgen Tänzer und Tanzmeister dasselbe Geschäft. Ebenso aber, wie in den Dramen von Tieck die dem theatralischen Rahmen angehörigen Personen sich mit den Personen des dramatischen Bildes selbst unaufhörlich verwirren, so ist dies auch hier der Fall. Eigentlich haben wir ja unter Oberon und Titania nicht die *wirklichen* Elfengötter und unter ihren Gästen nicht die *wirklichen* Personen zu verstehen, sondern bloße Rollen, die von Blocksbergdilettanten, also von Geistern, Hexen und Teufeln nur *gespielt* werden. Aber wie bei Tieck fallen auch hier die Personen unaufhörlich aus der Rolle, die Schauspieler werden mit den Personen ver-

wechselt, welche sie vorstellen, und wieder umgekehrt. So kommt es, daß alle auftretenden Personen, auch die menschlichen, als Geister (4386), als Teufel (4326), das ganze weibliche Personal als Hexenheer (4311) gedacht wird, weil Geister, Teufel und Hexen die Darsteller sind. Umgekehrt aber begegnen wir Personen des Blocksberges, wie der alten und der jungen Hexe oder dem Reisenden, hier auf der Bühne wieder, die eigentlich ja unter die Zuschauer, unter das Blocksbergspublikum, gehörten. Es wäre wiederum eine übel angebrachte Logik, hier Ordnung machen zu wollen, wo wie bei Tieck, die geniale Willkür und die souveräne Ironie einen Spiegel dem andern gegenüber- und die Dinge absichtlich auf den Kopf stellt. Ist doch sogar die dramatische Methode in dem wesentlichsten Punkte aufgegeben! Der Dichter läßt wie die alten Fastnachtspiele oder wie Hans Sachs eine Reihe von Personen im Gänsemarsch an uns vorbeidefilieren. Jede der auftretenden Personen wird durch eine Ueberschrift bezeichnet; aber nicht immer bezeichnet diese Ueberschrift, wie es die dramatische Methode verlangt, diese Person zugleich auch als den Sprecher, dem die darunter stehenden Worte in den Mund gelegt sind. Wiederholt beziehen sich die Worte bloß auf die auftretende Person, die also nicht die sprechende, sondern die besprochene ist, während der eigentliche Sprecher ganz unbestimmt bleibt. Das ist nicht die Art des Dramatikers, sondern die des Xeniendichters, der das Drama über der Satire aus den Augen verloren hat. Da es nun aber auch möglich ist, daß eine sprechende Person sich bei ihrem Auftreten zur Selbstcharakteristik der

dritten Person bedient, so ist der Unterschied zwischen der sprechenden und der besprochenen Person und damit natürlich auch der satirische Bezug noch schwerer zu erkennen. Seiner Neigung zum Versteckspiel ist Goethe hier mit großem Behagen nachgegangen.

A (4223—4250). Der Theatermeister ruft seine Gehilfen auf, die er mit Bezug auf den wackren Weimarer Theatermeister, dem Goethe schon 1782 in einem unsterblichen Gedicht ein ewiges Denkmal gesetzt hat, als Miedings Söhne anredet. Im Gegensatz zu dem Theatermeister des Vorspiels (233 ff.) hat es dieser, wie der Dichter ironisch meint, sehr leicht; von ihm werden keine Verwandlungen begehrt, sondern nur Eine Blocksbergsdekoration (4225 = 3841 f.), die freilich auch nur für einen Dekorateur aus dem Geisterreich leicht herzustellen ist. Wie im Fastnachtspiel oder bei Hans Sachs gibt der Herold den Gegenstand des Stückes an, wobei er zugleich seiner persönlichen Freude über die Versöhnung des Elfenpaares Ausdruck verleiht. Nun verkündet auch Oberon, als der Held des Stückes, seine Wiedervereinigung mit der Königin und fordert die Geister, die ihm offenbar unsichtbar hierher gefolgt sind (4231, vgl. 4392 f.), im Tone der Beschwörung (vgl. 428 ff.) auf, zur Huldigung zu erscheinen. Seinem Ruf folgt zuerst mit vielen andern Geistern der derbe und schwerfällige Puck, der beim Tanzen den Fuß plump nachschleifen läßt. Als Gegensatz zu ihm erscheint singend (er singt auch bei Shakespeare) der „leichte und luftige" Ariel (an Schiller 4. Febr. 1797); unter den Fratzen und den schönen Frauen, die sein in himmlisch reinen Tönen sich bewegender Gesang heranlockt, sind

die später auftretenden Gestalten zu verstehen. Ein Stich auf die fratzenhaften Offenbarungen Ariels von Arnim (1804) dürfte kaum anzunehmen und müßte späterer Zusatz sein. Auch der typischen Moral, die Oberon aus seinem eigenen Falle ableitet: daß man nämlich entzweite Liebende am besten durch die Trennung vereinige, und die von Titania, jetzt ganz als gehorsamer Frau, nur mit andern Worten wiederholt und bestätigt wird, scheint kein satirischer Bezug, weder auf das persönliche Verhältnis von Schiller und Goethe (die doch niemand geschieden hat) noch auf die Vereinigung von nordischer und südlicher Kunst, zu Grunde zu liegen. Dieses ganze Eingangsstück hat lediglich den Zweck und die Bedeutung einer Exposition.

B (4251—4290). Den Aufzug der Gäste leitet das Orchester, das von Insekten besorgt wird und sich selber vorstellt, mit einem Fortissimo ein. Während sich bisher alle Personen selbst präsentiert und, indem sie sagen, wer sie sind oder was sie thun, auch selbst charakterisiert haben, weist nun eine Solostimme, offenbar aus dem Orchester, auf einen verspäteten Musikanten hin, der dann später auch mitwirkt (4341): die Seifenblase spielt den Part des Dudelsackes, dessen Geschnarre Goethe onomatopoetisch umschreibt, weil beide nur, wenn sie durch die eingeblasene Luft geschwellt sind, ihre Wirkung machen. Auch hier, wie bei den Halbhexen (3994 ff.), mag ein Stich auf die dilettantischen Halbtalente, die nichts aus eigener Kraft vermögen, denen alles von außen eingeblasen werden muß, anzunehmen sein. Als erster unter den Gästen erscheint der „Geist, der sich erst bildet"; er spricht nicht selber, sondern

wird abgeschildert, als er eben in seiner Bildung, d. h. im Entstehen, begriffen ist. Er entsteht, indem von jedem Thiere das Häßlichste genommen und mit dem Schönsten auf die unpassendste Weise verbunden wird: denn wozu braucht er die Füße der Spinne, wenn er doch fliegen soll? und was nützen ihm die Flügel, die den schweren Krötenbauch nicht tragen können? In einem Tier wäre diese absurde Vereinigung widersprechender Bestandteile unmöglich, es könnte nicht leben; in Gedichten aber kommt sie, wie schon Mephistopheles (1789 ff.) ähnlich ausgeführt hat, oft genug vor. Derselbe Gedanke der Vereinigung des Unvereinbaren liegt auch der folgenden Strophe (4263 ff.) zu Grunde, die sich aber kaum auf die „langbeinigen Cikaden" des Mephistopheles (288 ff.) beziehen läßt, welche fliegen wollen und nicht können. Denn die Ueberschrift „Ein Pärchen" läßt keinen Zweifel darüber, daß die ungleichen Eigenschaften hier nicht Einer Person, sondern einem Paare angehören: der kleine trippelnde Schritt des einen kann mit dem hohen Sprung in die Lüfte des andern, der offenbar auch die redende Person ist, so wenig gleichen Schritt halten, wie die Halbhexen mit den Hexen. Sollten nicht im besonderen die sehr ungleich begabten Brüder Stolberg gemeint sein? Als neugieriger Reisender (vgl. 4169. 4144) tritt Nicolai, der eben überall sein muß (4149), auch im Intermezzo zweimal auf; wie auf dem Blocksberg die Hexen und Teufel, so hält er hier auch den Oberon, dessen Schönheit Wieland so stark betont, für eine bloße Augentäuschung oder eine Maskerade. An seine Bemerkung über Oberon knüpft sofort sein Antipode, der orthodoxe Stolberg, die entgegengesetzte Ansicht an (4271 ff. = S. 245,

Z. 66 ff.): er hat zwar keine Klauen und keinen Schwanz, ist aber doch ein Teufel, so gut wie die griechischen Götter, von denen Stolberg in seinen „Gedanken über Herrn Schillers Gedicht: Die Götter Griechenlands" (Deutsches Museum 1788, II, 97 = Werke X, 434) gesagt hatte, daß sie nur durch einen Mißbrauch des Namens Götter hießen. Wiederum reicht ein Gegensatz dem andern die Hand: auf den Verdammer der Götter Griechenlands folgt der nordische Künstler, der auf dem Blocksberg nur Skizzen macht, den die Antike vielmehr nach dem Süden zieht, der sich, wie damals eben Goethe selber, zu einer italienischen Reise vorbereitet. Der Purist, der Ihm wieder entgegentritt, kann natürlich nicht der Sprachreiniger Campe sein; der Gegensatz muß auch hier im Sittlichen und im Aesthetischen liegen. Die Gegner der Antike sind auch die Feinde des Nackten in der Kunst, im Besondern die Gegner der Römischen Elegien Goethes. Aber der Purist verlangt volle Salontoilette, er vermißt sogar den Puder bei den Hexen, der ihm über die natürliche Hautfarbe geht; er kann sich so wenig wie die prüde Dame in der Kunstnovelle „Der Sammler und die Seinigen" (Hempel XXVIII, 145 ff.) an das freie Anschauen der Natur gewöhnen, er wird aus falschem Begriff von Sittlichkeit auch ein ästhetischer Gegner der Natur. Ihm antwortet die junge Hexe, offenbar die aus der Brockenscene (4046. 4128 ff.): sie ist die Vertreterin des entgegengesetzten Extrems, die nicht bloß den Puder, sondern gleich auch den Rock nur für die Alten passend findet und nackt auf den Blocksberg reitet, um ihren vollen Leib zu zeigen; man kann bei ihr an die Lucinde von Friedrich Schlegel

denken, wenn man einen späteren Zusatz annehmen will. Durch sie wieder fühlt sich die Matrone, d. h. die alte Hexe, die ihren reizlosen Leib klug verhüllt (4047), herausgefordert: nur aus Lebensart will sie sich mit der jungen nicht in Streit einlassen; sie verrät aber ihren Neid sogleich darauf recht deutlich durch eine kräftige Verwünschung, die sie nicht zurückhalten kann und die, obwohl sie sprichwörtlich ist, doch ihre „Lebensart" in ein seltsames Licht stellt. . . . Wir sehen, daß die auftretenden Gäste nicht bunt durcheinander auftreten, sondern in Paaren, deren Teile sich als Seitenstücke oder Gegenstücke fordern. Aber auch die Paare selber sind meistens geschickt miteinander verbunden: entweder dadurch, daß der Gedanke von dem einen Paar zum nächsten weiter führt; oder bloß durch den Dialog, indem der Nachfolger an die Worte des Vorgängers anknüpft oder ihm ins Wort fällt.

C (4291—4330). Das ganze Orchester ist durch das Auftreten der nackten Schönen in Unordnung geraten, und der Kapellmeister hat alle Mühe, seine Leute zusammen und im Takt zu erhalten. Nach seiner Strophe, die wiederum einen Einschnitt andeutet, tritt die Windfahne auf, welche, ganz ihrem zweideutigen Charakter gemäß, für zwei Personen zählt und daher auch allein die beiden üblichen kontrastierenden Strophen spricht, freilich jede nach einer andern Seite gewendet. In der ersten Strophe wirft sie der ganzen Gesellschaft die niedrigsten Schmeicheleien ins Gesicht: die männliche und die weibliche Jugend berechtige zu den schönsten Hoffnungen; in der andern verwünscht sie sie hinter ihrem Rücken in den Pfuhl der Hölle, wo sie alle hingehörten. Die

Strophen können nicht auf die Stolberge gehen; denn der Xeniendichter hat die Centauren wohl ihres Gesinnungswechsels, aber nicht ihrer Gesinnungslosigkeit wegen verspottet, und das ist doch ein Unterschied. Die Umgebung legt nahe, daß wir auch die Windfahne auf dem Gebiet der Litteratur zu suchen haben, also unter den charakterlosen Kritikern, die aus einem Munde kalt und warm blasen, tadeln und loben. Und da erinnert man sich daran, daß Schiller in einem Briefe an Goethe (31. Januar 1796) den Herausgeber der Zeitschrift „Deutschland", den Kapellmeister Reichardt in Giebichenstein, wegen einer Recension vornimmt, in der Goethe zugleich getadelt und aus vollen Backen gelobt wurde. Auch die Xenien aus dem Musenalmanach für 1797 stellen sich ein; aber die Huldigung, die sie, als Insekten, dem Satan Oberon (4305 = 4274) schuldig sind, besteht im Stechen. Als stechende Mücken haben sich die Xenien, sowie die Antixenien der Gegner, wiederholt selber bezeichnet; der Vergleich lag nahe genug. Kinder des Teufels nennt sie Goethe in dem Brief an Schiller vom 19. November 1796, wo er die Hoffnung ausspricht, daß die Kopenhagener und alle gebildeten Anwohner der Ostsee aus den Xenien ein neues Argument für die wirkliche und unwiderlegliche Existenz des Teufels nehmen würden. Unter diesen Anwohnern der Ostsee ist zugleich auch der dänische Kammerherr Hennings zu Plön verstanden, dem die folgende Strophe gilt und der in seiner Zeitschrift „Genius der Zeit" (Altona 1794—1802) die Xenien zu den schändlichsten Pasquillen der deutschen Litteratur rechnete und in ihnen den Gipfel der Immoralität, Inurbanität und

Geschmacklosigkeit sah (Schriften der Goethegesellschaft VIII, 173 ff.). Eine ähnliche Aeußerung wie in unserer Strophe hat Hennings selber nicht gemacht; der Spott liegt darin, daß Hennings ihnen, die sich ganz aufrichtig als Satanskinder bekannt und ihre Absicht zu schaden gar nicht verborgen hatten, das unehrliche Vorschieben guter Absichten zuschreibt. Der Xeniendichter sagt also, daß man von Teufelskindern, die sich als solche bekennen, auch nichts anderes erwarten dürfe, als was in ihrer Natur gelegen ist, gerade so wie Mephistopheles den Rat des Faust, was anders zu beginnen, spöttisch ablehnen muß (1383—5). Derselbe Hennings redet auch in der folgenden Strophe, welche ihre Ueberschrift der Beilage zu dem „Genius der Zeit" verdankt, die 1798 und 1799 unter dem Titel „Der Musaget" erschienen ist und eine Art von Musenalmanach vorstellte (vgl. Par. 40, 14 f.). Die echte Muse des Parnaß der falschen Muse des Blocksberges gegenüberzustellen, war schon den Gegnern der Frau Gottsched eine geläufige Wendung. Wie diese, so ist auch die folgende Strophe ein späterer Zusatz, in welcher Goethe dieselbe Zeitschrift von Hennings, die seit 1800 nicht mehr „Genius der Zeit", sondern „Genius des neunzehnten Jahrhunderts" hieß und 1802 ganz einging, als „Ci-devant Genius der Zeit" bezeichnet. Auch hier führt Hennings seine Leute, zu denen außer Klopstock und Voß nur unbedeutende Namen gehörten, die er aber in seinem Kreise tüchtig vorwärts zu bringen suchte, nicht auf den antiken Parnaß, sondern auf den deutschen Blocksberg, der nicht so steil und spitz ist wie jener, auf dem daher auch eine Menge unbedeutender Leute Platz haben. Immer noch

(4319 ff., vgl. 4267) geht auch der unvermeidliche Nicolai, der eben überall ist, im Kreise herum, in der steifen Haltung seinen unbeugsamen Meinungsdünkel und im stolzen Gang sein Selbstbewußtsein verratend. Er spricht nicht selbst, sondern einer der übrigen Gäste, dem er aufgefallen ist, erkundigt sich nach ihm bei einem andern. Anstatt auf Geister fahndet er jetzt auf Jesuiten; die Jesuitenriecherei, seit der Aufhebung des Ordens eine Lieblingsbeschäftigung der Aufklärung, hat Nicolai besonders im Verein mit Biester unermüdlich betrieben. Als Gegensatz zu dem nüchternen Freund des klaren Denkens tritt nun der Mystiker Lavater auf, dem Goethe nach seinem eigenen Bekenntnis (Eckermann II, 70) den Namen des Kranichs gegeben hat, weil sein Gang dem eines Kranichs glich; die Ueberschrift bildet also ein Seitenstück zu den „stolzen Schritten" (4320) der vorhergehenden Person. In Dichtung und Wahrheit (Loeper III, 155) hebt Goethe gleichfalls ausdrücklich hervor, daß seine bei flacher Brust etwas vorgebogene Körperhaltung nicht wenig dazu beigetragen habe, die Uebergewalt seiner Gegenwart mit der übrigen Gesellschaft auszugleichen. Was ihm hier zum Vorwurf gemacht wird, das haben ihm auch die Xenien in verschiedenen Variationen nachgesagt, wenn sie ihn als ein Amalgam von Edelsinn und von Schalksinn bezeichnen oder in ihm den Stoff zum würdigen Mann und zum Schelme vermischt finden. Sehr hübsch ist die Ironie in den beiden letzten Versen, nach welchen das Erscheinen Lavaters auf dem Blocksberg als ein freiwilliges, nicht von dem Dichter erzwungenes erscheinen soll. Die folgende Strophe bildet nur durch die Person des Sprechenden, nicht durch den

Inhalt, der den Gedanken der vorigen nur verallgemeinert, einen Gegensatz: als Weltkind ist sich Goethe selbst schon auf der Emser Reise zwischen den Propheten Lavater und Basedow vorgekommen, und den Gedanken, den er hier dem Weltkind in den Mund legt, hat er in Dichtung und Wahrheit (Loeper III, 171 f.), gerade mit Rücksicht auf Lavater und Basedow, ausführlich erörtert. Um auf die Welt zu wirken, sagt er dort, mußten die beiden oft den Zweck die Mittel heiligen lassen und oft auch geistliche Mittel zu irdischen Zwecken gebrauchen; Lavater sei dabei zart und klug, Basedow aber hastig, frevelhaft, sogar plump zu Werke gegangen. Und so erscheint den Frommen auch in unserer Strophe jedes Mittel recht; sie nehmen sogar keinen Anstand, mitten unter den Teufeln des Blocksberges ihre frommen Konventikel abzuhalten, wenn sie dabei nur ihre Absichten durchsetzen. . . . Auch in dieser zweiten Gruppe wirkt das Gesetz der kontrastierenden Anordnung noch nach; aber so künstlich oder schematisch wie in der vorigen ist es nicht mehr durchgeführt, von Hennings auf Nicolai fehlt der Uebergang, und schon die ungleiche Anzahl der Strophen zeigt, daß es dem Dichter nicht mehr um genauen Parallelismus zu thun ist, sondern daß nach dem strengen Gesetz hier eine leichte Freiheit walten soll.

D (4331—4362). Aus der Vorstellung der vorbeidefilierenden Hochzeitsgäste geht der Dichter hier in die nahe gelegene des Hochzeitreihens (4377) über: die Personen dieser Gruppe erscheinen als Tänzer auf dem Plan (4335), was wiederum eine sehr gute Kontrastwirkung bildet, denn es sind schwerfällige und ehrwürdige Herren, Philosophen und Theosophen, die jetzt

als „neues Chor“ (4331) unter lautem Trommelschlag, der ihre Ankunft schon von fern ankündigt, einziehen. Einer der Tänzer hat sie (ähnlich wie der tanzende Faust den Proktophantasmisten auf dem Blocksberg 4149 ff.) während des Tanzens bemerkt und er beruhigt die Gesellschaft, daß sie sich nicht stören lassen möge, es handle sich nicht um einen Krieg, sondern um ein ganz unschädliches und langweiliges Schlagen von Rohrdommeln, womit natürlich das eintönige Schulgezänk der Philosophen gemeint ist. In den beiden folgenden Strophen (4335—42), die ein später Zusatz der Ausgabe letzter Hand sind, hat Goethe zunächst die Situation hübsch ausgekostet: der Tanzmeister, dem die komische Haltung der Tanzenden natürlich am meisten auffallen muß, macht sich über die Gelehrten, die beim Tanzen eine recht üble Figur abgeben, lustig. Es liegt gewiß nicht mehr als ein Stich auf die Unweltläufigkeit der Gelehrten vor; denn den Professor, der tanzt, hat schon der junge Goethe als komische Figur, wenn ich mich recht erinnere: in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen, empfunden. Nach dem Tanzmeister ergreift der „Fideler“ das Wort, das heißt natürlich der Violinspieler, nicht ein „Fidéler“; denn die Orthographie beweist nichts, weil Goethe sowohl Fiedler (W. A. VI, 97, 3) als Fideley (Brief an Reichardt 25. Dez. 1790) schreibt. In der gleichzeitig mit der früheren eingeschobenen Strophe aber bildet der Fiedler offenbar ein Seitenstück zu dem neu eingeführten Tanzmeister und zu dem älteren Kapellmeister. Der Musikant spottet in seinem Vierzeiler, zu dem Goethe die Anregung aus älteren Papieren (Paralipomenon Nr. 43) erhalten hat,

über die gehässige Feindschaft der Philosophen, die nur hier durch die Tanzmusik (den Dudelsack nennt er als das stärkste und durchdringendste Instrument im Orchester) im Zaum gehalten wird. Auch der Inhalt der Strophe, welche in einem absichtlich komischen Reim (Restchen: Bestjen) die besänftigende Macht des Gesanges auf die wildesten Leidenschaften ausspricht, paßt ganz gut in den Mund eines Musikanten, aber nicht in den eines Fidélen. Natürlich aber liegt zugleich auch Selbstparodie des Dichters vor: auf die friedliche Vereinigung der seltsamen, aus allen philosophischen Richtungen und Schulen bestehenden Gesellschaft auf dem Dilettantentheater des Blocksberges. Es ist nun im folgenden ein überaus gelungener Zug, daß der Dichter die einzelnen Philosophen sich an der Lösung des gleichen Problemes versuchen läßt, nämlich an der durch die Situation gegebenen, auch schon von Nicolai berührten Frage, ob die Geister und Gespenster des Blocksberges Realität haben oder nicht; die Art, wie die verschiedenen Philosophen aus derselben Thatsache die ganz entgegengesetzten Schlüsse ziehen, ist höchst ergötzlich. Zuerst tritt ein Vertreter der vorkantischen, also der dogmatischen Philosophie auf, der aber in seinem Trugschluß das zu Beweisende schon voraussetzt, weil er seinen Sinnen kritiklos traut; wenn er aus dem Vorkommen, also der Existenz des Teufels, auf sein Wesen schließt, so liegt wohl auch eine parodistische Umkehrung des ontologischen Beweises vor, der aus dem Wesen auf die Existenz Gottes schließt. Es ist sehr bezeichnend, daß als Vertreter der kritischen Philosophie nicht ihr Begründer, der ehrwürdige Kant, eingeführt wird, sondern daß Fichte sogleich das ent-

gegengesetzte Extrem vertreten muß: er, für den die äußere Welt bloß eine Schöpfung des Menschen selbst, seines Ich, ist, muß auf dem Blocksberg doch eingestehen, daß das, was ihm hier seine Phantasie nach Fichtischer Lehre bloß innerlich vorspiegelt, nur das Produkt eines Narren sein könnte. Dem Idealisten Fichte, für den die Außenwelt nur eine Idee ist, tritt der Realist entgegen. Er ist auf dem Blocksberg ebensowenig zufrieden wie dieser, aber aus dem entgegengesetzten Grunde: weil er in der Geisterwelt den festen Boden unter seinen Füßen, d. h. die Materie, ganz verliert. Dagegen findet sich der Supernaturalist, der nicht bloß wie Faust (1216) das Ueberirdische zu schätzen weiß, sondern der nur an die Offenbarung glaubt, hier völlig befriedigt: denn die Existenz der Teufel, die er hier mit Augen sieht, bestätigt ihm die Richtigkeit der Offenbarung auch in Bezug auf Gott und die guten Geister. Ebenso gern ist aber auch sein Antipode, der Skeptiker, hier. Er vergleicht seinen Vorgänger mit einem Schatzgräber, dem ein Flämmchen die Stelle anzeigen soll, wo der Schatz ruht, während er den Schatz selber nie zu Gesicht bekommt (vgl. oben S. 216). Und wenn der Supernaturalist von den Teufeln auf die Engel geschlossen hat, so bleibt der Skeptiker umgekehrt fest bei dem Reime von Zweifel auf Teufel, auf den auch Faust im ersten Monologe gekommen ist (4361. 368 f.; Bd. I, S. 42 f.). ... Trotz der ungleichen Strophenzahl ist doch diese kleinere Gruppe wiederum ganz fest gegliedert: jeder folgende bildet zu dem vorhergehenden den Kontrast und auch die Paare kontrastieren, indem den Unzufriedenen (Idealist und Realist) die Zufriedenen (Supernaturalist und Skeptiker) gegenüberstehen.

E (4363—4398). Durch das Auftreten des Philosophenchores ist schon wieder das ganze Orchester aus dem Takt gekommen, und der Kapellmeister hält es nochmals für notwendig, seinen Dilettanten ihre Pflicht, als Musikanten im Takt zu bleiben, ernstlich einzuschärfen (so ist 4363—6 im Vergleich mit 4291—4 zu verstehen). Die Unterbrechung der satirischen Figuren durch das Orchester bildet wieder den Einschnitt, der die Gruppe der Philosophen von den Gestalten aus dem thätigen Leben, die jetzt auftreten, abtrennt. Sie erscheinen als Plurale, also in Masse. Zuerst kommen die „Gewandten", die sich überall zurechtfinden; wenn sie sich auf den Füßen nicht mehr zu helfen wissen, dann gehen sie eben mit dem Weltlauf, wenn's notwendig ist, auch auf den Köpfen. Die Sanssouci, d. h. Ohnesorge, machen natürlich überall das Gros der Menschheit aus. Nur von Einer Seite bilden zu ihnen die „Unbehilflichen" den Gegensatz; denn es sind nicht etwa Leute gemeint, die sich in keine Veränderung zu finden wissen, weil sie alles schwer nehmen, sondern bloße Hofschranzen, die mit dem Herrn, dessen Launen und Vergnügungssucht sie mitgenießend gefrönt haben, auch zugleich ihre fetten Bissen verlieren, wie das namentlich der französische Adel in der Revolutionszeit erfahren hat. Die Irrlichter, deren Glanz man ihre Entstehung aus dem Sumpfe nicht anmerkt, sind die Kinder der niederen Stände, welche die Revolutionszeit in die Höhe gehoben hat und die sich in die neue Umgebung so schnell zu finden wissen, daß man ihnen ihre Herkunft gar nicht mehr ansieht. Den Gegensatz zu ihnen bilden die Sternschnuppen, die Angehörigen der höheren Stände, besonders des Adels, die in den

Wirren der Zeit von ihrer Höhe herabgestürzt sind und sich in den neuen Verhältnissen nicht zu helfen wissen (4381; vgl. 291). Die Massiven endlich sind die revolutionären Demokraten, die sich überall rücksichtslos und mit Gewalt durchsetzen; sogar als Geister auf dem Blocksberg treten sie plump das Gras nieder, das sich sonst nach dem Volksaberglauben unter den Tritten der Geister nicht einmal biegt. . . . Auch diese letzte Gruppe, ebenso groß wie die vorhergehende (5 Vierzeiler), ist antithetisch gegliedert; und innerhalb der beiden Paare haben die Vorderglieder (die Gewandten und die Irrlichter) und die Hinterglieder (die Unbehilflichen und die Sternschnuppen) eine gewisse Verwandtschaft, während die wuchtigen Massiven den beiden Paaren und dem ganzen Gespenstertreiben ein Ende machen. Sogar der derbste unter den Geistern, Puck, muß ihnen ihr plumpes Auftreten verweisen. Sein Widerpart, der leichte Ariel aber, der die Gestalten herbeigelockt hat (4241 f.), fordert sie nun auch wieder auf, ihm auf dem Fluge durch die Luft zu dem Elfenheim, einem Rosenhügel, zu folgen. Es ist nur aus seinem eigenen leichten und geistigen Charakter heraus zu verstehen (und nicht etwa hypothetisch gemeint), wenn er auch bei allen übrigen Geistern Flügel voraussetzt (also „es gab . . ., es gab . ." 4391 f.). Das Orchester aber, das oben mit einem Fortissimo eingesetzt hat, begleitet nun mit einem Pianissimo, leise ausklingend, das Verschweben der Geister. Die Nebel und Wolken, in denen die Geister ihr Wesen getrieben haben, werden von dem Schein des Tages erhellt, und der Morgenwind macht die Luft ganz rein. Mit dem Anbruch des Tages verschwindet, wie überall in der Sage, der Geisterspuk.

Damit endet in dem fertigen Faust das Intermezzo und mit ihm auch die Walpurgisnacht; es setzt ohne Verbindung und Uebergang nach dem luftigen Geisterspuk sofort der grellste Realismus der Prosascene ein, die nicht mehr in Verse umgeschrieben wurde: ein Beweis, daß der Dichter diesen Gegensatz in der romantischen Zeit nicht mehr gescheut, sondern die Disharmonie absichtlich gesucht hat (oben S. 10. 35. 41). Wollen wir den Weg ausfindig machen, den die Scene eingeschlagen hätte, wenn sie völlig ausgeführt worden wäre, so müssen wir einen Blick in die Paralipomena werfen (Nr. 48—50). Die Hauptscene, die Goethe auch in dem fertigen Teil als Ziel andeutet (3958 f.) und die er in vielen seiner Quellen erzählt und illustriert fand, sollte die Anbetung des Satans auf der Höhe des Brockens bilden. Satan sitzt in Bockgestalt auf einem Throne und seine Heerscharen huldigen ihm, indem sie ihm den Hintern küssen. Diese Scene hat Goethe schon skizziert, die Rede des Satans sogar ausgeführt. Satan scheidet, Gott als Weltenrichter parodierend (Matth. 25, 32 ff.), zuerst die Böcke von den Schafen, d. h. die Hexenmeister von den Hexen, und hält dann an beide Teile ein Anrede voll des rohesten Materialismus und Cynismus, in welcher er das Gold und das Glied des Liebesgenusses als die zwei herrlichsten Dinge der Welt preist. Er erteilt Audienzen und Verleihungen, er empfängt Huldigungen. Die ganze Scene ist eine Parodie auf die biblischen Verkündigungen von der Wiederkunft des Herrn und von dem Jüngsten Gericht; im fertigen Faust wäre sie natürlich auch als Gegenpol zu der Verherrlichung des Herrn durch die Engel im Prolog herausgetreten. Die Rede des Sa-

tans wäre überdies die höhnende Antwort auf Fausts Verlangen gewesen, daß sich ihm hier die Welträtsel lösen sollten. Die ganze Scene war mit grandioser Kühnheit entworfen und mit frevelhafter Verwegenheit auszuführen begonnen worden. An diesen Mittelpunkt der Brockenscene sollte sich nun aber auch noch der Abstieg anschließen. Faust, um dem Ruß und den Hexen zu entgehen, verlangt nach Süden, obwohl ihn der Teufel dort vor den Pfaffen und vor den Skorpionen warnt. Aber auf dem Wege nehmen die Zauberpferde eine falsche Richtung nach dem Osten, wo ihnen Gretchen als Hochgerichtserscheinung begegnet und wo sie in einer Vision der Hinrichtung Gretchens beiwohnen (s. oben S. 228 f.). Natürlich hätte Goethe hier die Scene am Rabenstein einflechten müssen, denn zweimal konnte er sie doch nicht am Rabenstein vorüber kommen lassen. Ja, es macht fast den Eindruck, als ob der Dichter hier den Versuch gemacht hätte, über die Prosascene, die nicht in Verse zu bringen war, gleich eine Brücke hinüber zu der Kerkerscene zu schlagen. Später freilich wollte er den Inhalt der Vision durch das Geschwätz der Kielkröpfe bloß bestätigen und die Prosascene gleich darauf folgen lassen.

Schon so viel davon fertig im Faust steht, führt uns die Brockenscene weit ab von dem Schicksal Gretchens; die Gretchentragödie wird an dem wichtigsten Punkte einfach entzwei geschnitten. Man denke sich nun, daß auf den Aufstieg, den uns der fertige Faust allein vorführt, nun noch die Satanscene als Mittelpunkt und dann der Abstieg gefolgt wären. Wenn diese Teile auch nur in einiger Proportion zu dem fertigen Teile gestanden wären, hätte sich eine eigene Dichtung zwischen

die Teile der Gretchentragödie geschoben. Hat doch der Walpurgisnachtstraum, der im Gefüge der ganzen Dichtung denn doch bloß die lose Unterabteilung eines mit dem Ganzen selber recht lose zusammenhängenden Teiles vorstellt, sogar ein separates Titelblatt erhalten, welches den „Faust“, als Buch betrachtet, noch heute entstellt. Schon in „Oberons goldener Hochzeit“ kann man ferner beobachten, daß sich gewisse satirische Motive wiederholen: der Spott auf die Halbtalente; die Wiederkehr derselben Gestalten, mit denen sich auch derselbe satirische Bezug verknüpft, wie mit dem Reisenden, mit der alten und der jungen Hexe u. s. w. Wäre nun gar noch die Satansscene gedichtet worden, wo Goethe mit den Audienzen und den Huldigungen neuerdings satirische Motive verbinden wollte, dann hätte sich derselbe Spaß eigentlich zum drittenmal wiederholt. Nachdem die satirischen Gestalten schon dem Oberon gehuldigt hatten, konnte nicht noch einmal eine Scene folgen, in der sie dem Satan huldigten; das war um so weniger möglich, als ja auch Oberon als Teufel, wenn auch ohne Klauen und ohne Schwanz (4271. 4274), betrachtet, ja von den Xenien geradezu als Satan angeredet wird (4305), und die Wanderung auf den Brocken zur Verehrung des Satans mit der Wanderung zu Oberons Hochzeit ohnedies schon in der fertigen Scene zusammengefallen ist (4317. 4329). Schon die Paralipomena lassen ja erkennen, wie dem Dichter sogar das Material der beiden Scenen durcheinander gelaufen ist: den Musageten, den er für die Satanscene bestimmt hatte, nahm er früher, die Verse auf das philosophische Lumpenpack später in das Intermezzo auf (4311, vgl. Par. 40, 14 f.; 4339, vgl. Par. 43).

Und gewiß ist ihm Oberon ganz unbewußt, noch ehe er die Satanscene fallen gelassen hat, zum Satan geworden; denn auch Mephistopheles ist ja auf dem Blocksberg der Herr vom Haus (3866. 3935. 4022), das dann doch wieder dem Satan gehört (3980. 4039). Auch den Mephistopheles neben dem Satan auftreten zu lassen hat Goethe, bei der Unbestimmtheit ihres gegenseitigen Verhältnisses, gewiß wenig Lust empfunden; sein eigentlicher Teufel wäre dadurch sehr um seinen Nimbus gekommen. Und endlich wäre die Hochgerichtsvision mit ihrer überstarken Wirkung der eigentlichen Katastrophe, der Kerkerscene, gewiß nur hinderlich in den Weg getreten. Denn mag, was hier vorgestellt wurde, immer bloß ein Blick in die Zukunft sein: er ist es nur für den Helden, nicht für den Leser und Zuschauer, der das arme Gretchen einfach hätte enthaupten und dann wieder lebendig vor der Enthauptung gesehen, womit es um die Wirkung der Kerkerscene um so mehr geschehen war, als ja auch hier wieder in einer Vision die zukünftige Hinrichtung vorausgenommen wird. Auch hier also verkündet die fertige Dichtung und nicht das zurückgelegte Paralipomenon die Kraft und die Weisheit des Dichters.

Anmerkungen.

S. 26, Z. 9 von unten, vgl. Maria Stuart II, 6: „Die Frauenkrone hast du nie besessen."

S. 72 ff. (**Prolog**): Die Anregungen, welche Goethe hier dem Pfitzerischen Volksbuch verdankt, sind noch zahlreicher, als ich im Text ausgeführt habe; und wenn Goethe, was ja immer möglich ist, das Volksbuch nicht schon früher ausgeliehen hat, ohne daß wir davon wissen, dürfte der Prolog kaum vor 1798 (s. oben S. 105) gedichtet sein. Daß Goethes Mephistopheles nicht von dem Höllenfürsten, sondern von Gott dem Herrn abgeschickt wird (oben S. 74), ist zweifellos durch eine längere Anmerkung Pfitzers (Keller S. 382 f. und 390) veranlaßt, der Goethe auch den Hinweis auf Hiob verdankt (oben S. 89). Dort führt nämlich Pfitzer aus: „daß, obwohl des Teufels Sinnen und Beginnen, Dichten und Trachten Tag und Nacht dahin gerichtet sei, wie er uns möge beikommen (A 1366), uns Schaden thun und in seine Gewalt bringen, er doch mit aller seiner Gewalt nichts thun kann, noch etwas ins Werk setzen, wenn Gott nicht will. Er kann auch nicht mehr thun als Gott will, welches nicht nur aus des frommen Hiobs Histori erhellen mag, dem der Teufel nicht konnte beikommen, er musste zuvor dessen Erlaubnis von Gott haben ... O, wenn er mit uns verfahren dürfte und könnte, wie er wollte, wir würden gewißlich keinen Augenblick sicher sein; denn an dem Willen mangelts ihm niemals, aber am Vollbringen mangelts ihm, denn das stehet

in Gottes Willen, sagt gar recht Gregorius (s. oben S. 79 f.) ... Also liegt der Höllenhund gleichsam an der Ketten der Erlaubnis Gottes, daß er weiter nicht kann, als Er es ihme zuläßet ... Die Ursach aber, warum Gott dem Teufel verhängt und zuläßet, die Frommen zu versuchen, und ihnen durch seine teufelische Gespenste zu erscheinen, ist auf Seiten Gottes diese, daß ihr Glaub und unerschrockener Muth, womit sie dem Teufel Widerstand thun, andern desto mehr bekannt und offenbar, und sie desto mehr veranlasset werden, desto fester und beständiger ihrem Gott anzuhangen, wiewol der Teufel auf seiner Seiten eine andere Ursach hat, und das Gegentheil suchet: denn seine Intention und Meinung gehet da hinaus, sie durch solchen Schrecken zum Abfall von Gott zu bringen, und sie von ihm abzukehren, ihn zu lästern, und ihm zu fluchen, wie er es bei dem frommen Hiob gesuchet, Job 1, V. 11 und Kap. 2, V. 5." Pfitzer, der auch hier wieder (s. oben S. 81 f.) betont, daß der Teufel nichts anders, als den Menschen zu verderben suchet und begehret, schreibt hier freilich wiederum nur den Zauberteufel von Milichius aus, den Goethe aber kaum selber in die Hand genommen hat.

S. 83: Daß die Strophen der Erzengel nicht gesungen, sondern gesprochen werden, ergibt sich sowohl aus dem Inhalt (den Lobgesang bildet ja die Harmonie der Sphären), als aus der Druckeinrichtung (Gesungenes wird entweder eingerückt oder mit Anweisung versehen).

S. 84, Z. 5 von unten: daß Gott sich nach den sechs Schöpfungstagen keineswegs zur Ruhe begeben habe, sondern noch fortwährend wie am ersten Tag wirksam sei, war ein Lieblingsgedanke Goethes noch in seinem höchsten Alter; Eckermann III, 375.

S. 100, das Werdende; vgl. Eckermann II, 69: „Die Gottheit aber ist wirksam im Lebendigen, aber nicht im Todten; sie ist im Werdenden und sich Verwandelnden, aber nicht im Gewordenen und Erstarrten. Deßhalb hat auch die Vernunft in ihrer Tendenz zum Göttlichen es nur mit dem Werdenden, Lebendigen zu thun; der Verstand mit dem Gewordenen, Erstarrten, daß er es nutze."

S. 122 f.: im Wilhelm Meister hat Riemer noch später eine viel stärkere „Discrepanz in Absicht der Jahreszeiten"

entdeckt: „wo Meister bei der ersten Vorstellung von Hamlet in einer kalten Winternacht frieren soll, und wenige Tage darauf, als sein Haus abbrennt, in dem anmutigen Garten beim Vollmond mit den Kindern in einer Laube sitzt" (Weim. Ausgabe XXI. Bd., S. 334 f.).

S. 149: Dasselbe Verhältnis zur Offenbarung bekennt Goethe noch in seinen letzten Tagen gegenüber Eckermann III, 371.

S. 163: A 1364 „plumpen Welt"; vgl. Eckermann III, 375.

S. 170 (A 1436 ff.): es liegt hier die Unterscheidung zwischen wirklicher Zauberei und bloßer (Sinnes-) „Verblendung" (A 1441 leeres Zauberspiel) zu Grunde, über die Pfitzer (Keller 216 ff. und die im Register S. 647 verzeichneten Stellen), wiederum im Anschluß an Milichius, ausführlich handelt.

S. 194 (A 1705): Düntzer denkt bei dem fallenden Zeiger an „den Weiser der Thurm- oder Pendeluhr, der, wenn die Uhr stille steht, um die Zahnluft, wie die Uhrmacher sagen, vorwärts oder zurückfällt, und zwar der Stundenzeiger mehr, als der Minutenzeiger, woher hier an ersteren zu denken ist." Unser Ehrenuhrmacher und Ehrendoktor, Frau Marie von Ebner-Eschenbach, die ich als Autorität in beiden Fächern um ihre Meinung gebeten habe, schreibt mir: „Der kleine Ruck, den der Zeiger einer Pendeluhr beim Stehenbleiben machen soll — ich habe das nie beobachtet — kann unmöglich gemeint sein. Das Herabfallen des Zeigers oder der Zeiger auf die Sechs am unteren Rande des Blattes findet statt, wenn der Zapfen, auf dem der Zeiger steckt, infolge der langen Dienstzeit, auf die er zurückblickt, abgerieben ist. Natürlich kann das am Ansatz des Zeigers wohl auch der Fall sein, wenn viele Uhrmacherhände unmanierlich mit ihm umgegangen sind." Sie denkt also auch, wie ich, an eine abgenutzte, unbrauchbar gewordene Uhr.

S. 252 (Parvenu): vgl. Eckermann I, 373: „Man spricht immer viel von Aristokratie und Demokratie, die Sache ist ganz einfach diese: In der Jugend, wo wir nichts besitzen, oder doch den ruhigen Besitz nicht zu schätzen wissen, sind wir Demokraten. Sind wir aber in einem langen Leben zu Eigentum gekommen, so wünschen wir dieses nicht allein gesichert, sondern wir wünschen

auch, daß unsere Kinder und Enkel das Erworbene ruhig genießen mögen. Deshalb sind wir Alten immer Aristokraten ohne Ausnahme, wenn wir auch in der Jugend uns zu andern Gesinnungen hinneigten." Hier ist also das Typisch-menschliche ausgesprochen, das der Erscheinung des Demokraten wie der des „Parvenu" zu Grunde liegt.

S. 257 f. (A 4157 begrüßen = adire et rogare): vgl. Zöllner, die fruchtbringende Gesellschaft S. 21, wo Fürst Ludwig von Anhalt den Wunsch, den König von Dänemark in die Gesellschaft aufzunehmen, für eine Vermessenheit erklärt, „zu derer man billich zuvor darum, dem Herkommen nach, zu begrüssen (hat)," d. h. früher anzufragen hat.

S. 266: vgl. Eckermann I, 142: „Goethe erzählte mir von einem Engländer, der sich scheiden lassen wollte ... Er lachte über solche Thorheit und erwähnte mehrere Beispiele von Geschiedenen, die nachher doch nicht hätten von einander lassen können."

B2

